

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

SANDRA REGINA DE OLIVEIRA

UM SOBRE-ENSAIO DE CEGOS

**FLORIANÓPOLIS
2008**

SANDRA REGINA DE OLIVEIRA

UM SOBRE-ENSAIO DE CEGOS

**Dissertação apresentada à Universidade
Federal de Santa Catarina como um dos
pré-requisitos para a obtenção do grau de
mestre em Literatura**

Orientadora: Dra. Ana Luiza Andrade

**FLORIANÓPOLIS
2008**

SANDRA REGINA DE OLIVEIRA

UM SOBRE-ENSAIO DE CEGOS

**Dissertação apresentada como exigência para
obtenção do grau de mestre em Literatura à
banca examinadora da Universidade Federal de
Santa Catarina**

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

À minha mãe em memória e ao meu filho

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Santa Catarina

À orientadora Dra. Ana Luiza Andrade

Aos professores das disciplinas do curso de Pós-Graduação em Literatura

A Simoni Curi

À Secretaria de Educação do Município de Florianópolis

Os Cegos

*Contempla-os, ó minha alma; eles são pavorosos!
Iguais aos manequins, grotescos, singulares,
Sonâmbulos, talvez, terríveis se os olhares,
Lançando não sei de onde os globos tenebrosos.*

*Suas pupilas, onde ardeu a luz divina,
Como se olhassem à distância, estão fincadas
No céu; e não se vê jamais sobre as calçadas
Se um deles a sonhar sua cabeça inclina.*

*Cruzam assim o eterno escuro que os invade,
Esse irmão do silêncio infinito. Ó cidade!
Enquanto em torno cantas, ris e uivas ao léu!*

*Nos braços de um prazer que tangencia espasmo,
Olha! Também me arrasto! E, mais do que eles pasmo,
Digo: que buscam estes cegos ver no Céu?*

Charles Baudelaire

Trad. Ivan Junqueira

RESUMO

Um sobre-ensaio de cegos é tentativa de leitura das alegorias de *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago, que por sua vez, apresenta leitura do real em imagens textuais, reunindo elementos de vários contextos. Explora uma condição petrificada do homem chamada “natureza humana” em uma sociedade que se move centralizando exageradamente imagens visuais fantasmáticas. O primeiro capítulo deste *sobre-ensaio* trata de uma estética agregadora de sensibilidades e pensamentos. A cegueira é metonímia a abarcar uma “anestésica” que afeta todos os sentidos. A crítica do escritor português perfila diversos âmbitos da sociedade em cada cego protagonista tangenciando diferentes dispositivos a engendrar identidades. É microcosmo a comportar muitos exemplares do macrocosmo. No terceiro capítulo *Ensaio sobre a cegueira* dialoga com *Informe sobre ciegos* de Ernesto Sábato, tomando como linha mestra, não sem desvios, a questão da forma que aprisiona, captura o corpo em essências, identidades, inscrito por uma lógica de significado formal. Este excesso de forma é desejo de abjeto “informe”. “Informe” no dicionário crítico de Georges Bataille é forma sempre em formação, que escorre em direção eterna à outra-coisa-de-si. No terceiro capítulo outra interlocução convida a um desvio no diálogo: *O mez da gripe* de Valêncio Xavier que a partir de seu gênero indefinível também não se paralisa em forma estática. Uma epidemia de Influenza evidente na morte em série é negada nas informações e discursos oficiais que se contradizem nas tomadas de providências. Em *Ensaio sobre a cegueira*, ao contrário, autoridades estatais e militares fazem alarde da epidemia de cegueira trancafiando a população em espaços públicos que se transformam em cárceres com o pretexto de fazer viver, mas com intuito de deixar morrer. Nas duas narrativas uma biopolítica neutraliza o direito, neutralizando, assim, o espaço público e o privado. Um estado de exceção toma forma e a morte é trivializada, sem tempo para a reflexão. Nas três narrativas percebem-se possibilidades de contradispositivos que façam a vida saltar das ruínas em direção à plenitude. Em *Ensaio sobre a cegueira* seria uma micropolítica receptiva à alteridade, em *Informe sobre ciegos* uma profanação das formas de vida transformadas em princípio de identidade. Em *O mez da gripe* seria uma arqueologia da memória funcionando como testemunho dos dispositivos que manipulam a vida tanto quanto banalizam a morte.

Palavras-chave: cegueira; estética; dispositivo; profanação; informe; biopolítica; estado de exceção; testemunho.

ABSTRACT

Blindness, in the first chapter of this work, reads through an aesthetics of feelings in opposition to an absolute aesthetics form or to absolute metaphysics, overcoming the opposition between reason and sensibility. In the second chapter, Saramago's allegory is connected to a narrative by Ernesto Sábato, *Informe sobre ciegos*, whose blind point of view isn't situated among common men. On the contrary, they are only manipulated by a "Blind Sect" compounded for linguistics and not-linguistics "insensible dispositive". Some "dispositives" in *Informe sobre ciegos* appears as much in *Ensaio sobre a cegueira* as in *O mez da gripe* by Valêncio Xavier. These are respectfully "biopolitic" and "status of exception" and they refer to similarity among these two last narratives in the third chapter. In the three narratives there is both a deposition of "dispositives" to destroy life and also proposals of "contradispositives" to make possible a complete life. In a few words *Ensaio sobre a cegueira* is about the reception of difference; *Informe sobre ciegos* is about the profanity of pre established forms of life for dispositives. Finally, *O mez da gripe* talks about the archaeology of memory functioning as a "testimony" of power. But this time it is death instead of life which becomes trivial, its last dignity having been stolen.

KEY-WORDS: blindness; aesthetics; dispositive; profanity; unformed; biopolitic; status of exception; testimony.

SUMÁRIO

Apresentação.....	11
A estética dos sentidos.....	20
Ilusão da luz.....	20
Justiça aos sentidos.....	24
Da ressurreição ao ressurgimento.....	28
Alegorias, fábulas, símbolos e provérbios.....	31
Proximidade da barbárie.....	33
O circuito dos sentidos.....	35
Estética do sublime.....	41
O pensamento é um jogo.....	46
Correspondência.....	49
Outro ponto de vista da cegueira.....	54
Dispositivos.....	54
Contradispositivos.....	60
Monstruosidade ou natureza humana.....	65
Ver não é olhar.....	69
Da arquitetura à animalidade.....	74
O eterno retorno das palavras.....	81
O testemunho da biopolítica: um recorte na contingência.....	85
Biopolítica: armadilha pública que captura o privado.....	85
Tumulto.....	88
Imagem e espelho.....	91
Vontade de saber: experiência erótica.....	98
Valor de uso da metáfora.....	100

Figuras.....	104
Testemunho.....	106
Bibliografia.....	111

Apresentação

Eu, Tirésias, embora cego, pulsando entre duas
vidas,
Velho com seios engelhados, consigo ver
À hora violácia (...)

T. S. Eliot

A pretensão deste trabalho não é estudar exaustivamente a questão da cegueira e tudo o que ela possa conotar, mas ler com relativa abrangência, fazendo digressão com outras escrituras *Ensaio sobre a cegueira*, o livro de José Saramago¹ que, por si, já aponta para muitas questões, muitas vezes de modo ambíguo e ambivalente. Uma parte procede de algumas das monografias realizadas para as disciplinas do curso de Pós-Graduação que aqui estão reestruturadas de maneira a formar um todo.

A começar pela forma, a que sustenta tanto o que aqui se lê quanto a narrativa do escritor português, ela é periférica pelo fato de não se constituir em tratado sobre a cegueira, mas em ensaio, forma que expressa pensamentos incompletos, relativizados, que se modificam de si. O ensaio permite que se descubra a não-verdade das coisas, trabalhando a partir do reconhecimento de que não há unicidade, mas heterogeneidade. Pode se dizer dele que é um texto “pensativo” com suplementos de significado não expressos completamente. Suas técnicas não contribuem para que se alcance nele a plenitude, pois ele prorroga o encerramento da leitura e suspende a expectativa de um desfecho único, preocupando-se em encontrar os pontos de intersecção entre pensamentos e sensibilidades diferentes, onde os sentidos se multiplicam e o controle não encontra lugar.

¹ SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. (Daqui para frente as notas referentes a *Ensaio sobre a cegueira* virão no corpo do texto).

Leopoldo Waizbort² recupera de Georg Simmel um ensaio sobre o ensaio, forma esta, já também recuperada deste sociólogo por Walter Benjamin que postulou em sua dialética a passagem da filosofia “de cátedra” para uma filosofia ensaística. Para Simmel o ensaio é passeio e, para quem passeia o que interessa é o caminho. Muitas vezes, o ensaísta toma rumos que não entrevê no início. O espírito que trabalha em movimento durante o desenrolar do pensamento, interessa mais que a conclusão. O elemento associativo, a subjetividade e a experiência desempenham um papel importante. Na base do ensaio está uma verdade que não pretende dar conta do conhecimento absoluto, da última palavra. A nuance ganha seu pleno sentido na articulação com a multiplicidade da natureza, exprimindo o que é fragmentário, imprevisto, fugidio. O ensaio liga a estética à incompletude e à imperfeição que pode integrar o vivo, inclusive, à sua parte obscura, ele serve-se do contraditório como elemento dinâmico. Sua ordem de prioridade é plural, assemelhando-se à própria vida. Na forma rígida do tratado encontra-se o sério, o metódico, o conceitual, o objetivo, o científico, a lógica, a linha, o universal, o estruturado, o imediato, o subordinado, a completude, o contínuo, o simétrico... Na constelação do ensaio está o ligeiro, o aforístico, a concretude, o pessoal, o estético, o associativo, o saltitante, o singular, o entrelaçado, o mediado, a abertura, o respeito ao obscuro, o jogo, o assistemático, o descontínuo, o inexato, o assimétrico...

No ensaio de Saramago, cuja forma é de um “aforismo expandido”, já não se trata de um passeio, mas de uma aventura perigosa pelas barbáries do mundo. Klaus G. Just, lembrado por Leopoldo Waizbort, acerca dos ensaios de Bacon, formula-os como “extrato de pensamento concentrado.”³

(...) aplica-se ao aforismo e ao ensaio em geral, embora a cada um de acordo com sua lei própria: no aforismo, na concreção máxima, como síntese e *insight*, como metáfora ou analogia, como máxima. No ensaio, na textura da composição no interior de movimentos de contração e expansão. Muitas vezes o aforismo

² WAIZBORT, L. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Ed. 34, 2000.

³ Op. cit. p. 54.

surge no interior do ensaio, muitas vezes o ensaio é digressão e desenvolvimento.⁴

O primeiro capítulo deste presente ensaio pretende fazer uma leitura daquele de Saramago relacionado à estética dos sentidos em contraposição à pura metafísica ou à pura estética da forma, de modo a superar a dicotomia entre razão e sensibilidade. A cegueira é abordagem metonímica a apontar uma “anestesia geral” que atinge também os outros sentidos, afetando, assim, o circuito que vai do corpo ao ambiente e vice-versa. Tal fenômeno é empecilho a impedir que ocorra aquilo que Benjamin chama de “inervação”, a saber, um acolhimento do exterior que ao invés de paralisar o organismo, prepara-o para a imaginação criadora. Para tanto, Saramago lança mão de uma grande alegoria recheada de pequenas fábulas como proposta para leitura (visão) do real em jogo de luz e sombra.

O autor realiza uma dura crítica que abarca diversos âmbitos da sociedade caracterizados em cada um dos cegos protagonistas, perfila o âmbito estatal e militar expondo o procedimento desumano da “biopolítica” (FOUCAULT). O espaço não identificado na narrativa converte-se em diferentes tempos condensados no presente. A barbárie vivida em um manicômio de uma metrópole qualquer de um tempo qualquer se faz consequência de um olhar escravizado que desencadeia uma epidemia de cegueira. Os cegos e os suspeitos de contágio são trancafiados neste manicômio com o fim de evitar que a epidemia se propague. Ali se juntam indistintamente um médico oftalmologista, sua mulher, seus pacientes, um ladrão, sua vítima (o primeiro a cegar), sua mulher, uma prostituta, seu cliente, uma empregada de hotel, um velho, um menino... O manicômio é o mundo e seus habitantes são reflexos da sociedade obrigados por conta da cegueira a um retorno doloroso à taticibilidade. Ao saírem deste manicômio que seria paráfrase dos campos de concentração da Alemanha na Segunda Guerra, as personagens ainda encontram o caos na cidade. As instituições deixam de funcionar e a população cega e faminta se faz vida de nômade. Como tentativa de reorganização, ainda persistem os velhos discursos de líderes

⁴ Op. cit. p. 54

capitalistas ou religiosos. Contudo, as relações inusitadas que se compõem entre os cegos da primeira camarata é micropolítica que funciona em acolhimento do outro na sua alteridade. Este acolhimento só pode ser proporcionado pelos sentidos em consonância com o pensamento.

No segundo capítulo, *Ensaio sobre a cegueira* é relacionado à narrativa de Ernesto Sábato, *Informe sobre ciegos*,⁵ cujo ponto de vista da cegueira situa-se não nos homens comuns, estes são apenas manipulados por uma “Seita de Cegos” composta por “dispositivos insensíveis.” São os “dispositivos” (AGAMBEN) (incluindo-se aí o linguístico e o não-linguístico: discursos, instituições, leis, edifícios, medidas provisórias, etc.) que conduzem os humanos naquela transformação que parte de uma animalidade ancestral a uma quase forma arquitetônica. Os cegos de Saramago, de tanto olhar a aparência, já não podem ver o que se manifesta na matéria. No livro de Sábato o narrador-personagem desce ao fundo da aparência, ou seja, seu próprio inconsciente para investigar a origem do Mal. A ausência da forma durante a cegueira conduz ao abjeto no Ensaio de Saramago, na narrativa de Sábato o excesso de forma é desejo de abjeto “informe.” (BATAILLE)

Alguns destes dispositivos acusados de maneira geral em *Informe sobre ciegos* manifestam-se, de forma contundente, tanto em *Ensaio sobre a cegueira* como em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier,⁶ tratam-se da “biopolítica” e o “estado de exceção” (AGAMBEN) abordados como semelhança entre estas duas narrativas no terceiro capítulo. Mas também nestas duas escrituras as dessemelhanças entre imagens e metáforas são tão simétricas que já são quase um mútuo avesso.

Nas três narrativas há uma deposição dos dispositivos a minar a vida e também nas três há propostas de contradispositivos como possibilidade de uma vida plena. Em *Ensaio sobre a cegueira* seria um acolhimento da alteridade, em *Informe sobre ciegos* uma

⁵ SÁBATO, E. *Informe sobre ciegos*. Buenos Aires: Companhia Editora Espasa Calpe, 1995.

⁶ XAVIER, V. *O mez da gripe*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

profanação das formas de vida pré-estabelecidas pelos dispositivos da Seita e em *O mez da gripe* a arqueologia da memória funcionando como testemunho da manipulação do poder a banalizar já não mais a vida, mas a morte, retirando-lhe a última dignidade. Assim, a escuridão como possibilidade de se converter em luz ou o contrário, conforme o ponto de vista.

O termo “cegueira” e sua antítese “visão” vinculam-se a uma profusão de sentidos que vão do surto filosófico e mítico na Grécia passando pelas raízes do cristianismo. Essa abundância epistemológica insere-se num processo histórico que trata de uma educação do ato de ver. Com efeito, a visão humana não se deixa elucidar tão naturalmente, não só no nível fisiológico quanto no psicológico, no físico ou no metafísico, principalmente porque os modos do verbo ver ligam-se ao ato do conhecimento. O olho é o órgão dos sentidos humanos mais reivindicado a propiciar a vinculação entre o interior e o exterior.

Mas por que será que dentre todos os sentidos, o olhar é o primeiro a ser chamado à ação? Seria porque de todos os sentidos a vista é o que faz com que o homem perceba as diferenças ou seja dotado de conhecimento? Ou talvez seja pelo prestígio que a visão passou a ter na cultura ocidental reunindo em si o pensamento, o poder e as paixões?

Muitas vezes, no cotidiano, percepções, pensamentos e magias são metaforizados e metonimizadas, fazendo-se usura das figuras do olho, que de tão gastas, nem se percebe os seus não-ditos. Marilena Chauí⁷ recolhe uma série delas, habitualmente faladas sem que se atente a sua etimologia. Fala-se “em amor à primeira vista” ou “mau olhado” atribuindo-lhe poder mágico. Se se quer assegurar que algo é verdadeiro, diz-se: “sem sombra de dúvida”, “é claro”, “é evidente”. Ao se afirmar relações entre coisas, pessoas ou fatos usa-se a expressão “ter (ou não ter) algo a ver.” Na relação entre ver e falar acautela-se alguém dizendo: “veja o que diz” ou “olhe aqui” em vez de “escute aqui”, na relação entre ver e

⁷ CHAUI, M. Janela da alma, espelho do mundo, In: *O olhar*. Org. Adauto Novaes, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

escutar. Nessa mesma relação, chama-se de “vidente” àqueles que recebem e proferem uma palavra divina sem que se interrogue porque ouviram vendo. O visionário é aquele que sonha sonhos impossíveis ou que conhece o futuro, pode ser também aquele que vê melhor do que outros, que enxerga no visível sinais invisíveis a outros olhos ou pode tratar-se também daquele que nada vê. Não se costuma indagar qual a origem das palavras alucinado e lúcido designadas como ausência e presença de luz.

São tantas as metáforas do olhar, que unicamente com elas, poder-se-ia escrever um dicionário, sem falar nos provérbios que atribuem poder ao olho, poder de irrealização, ao dizer-se que “o que os olhos não vêem o coração não sente” ou de objetivismo na expressão: “o pior cego é aquele que não quer ver,” pois as coisas aí estão, visíveis.

Dizia Merleau-Ponty⁸ que ver é possuir à distância. O olhar apalpa, repousa, atravessa as coisas, mas delas não se faz dono. Ele abarca, ultrapassa e se faz extensão metonímica de outros sentidos porque os instaura naquilo que lhes é impossibilitado pela finitude do corpo. Não se pode tocar aquilo que está distante, mas para o olhar, a distância não é barreira. Há, portanto, na visão, percepções puramente visuais, óticas e percepções hápticas, ou seja, visuais-táteis. O olho pode ver e também tocar. Ele sai de si sem nada o mediar e volta a si sem alterar qualquer matéria.

Conforme Jacques Aumont⁹, o espaço possui dois sentidos, o quinestético: do movimento, do toque, homogêneo, infinito, tridimensional, cartesiano e o espaço visual: finito, heterogêneo, de geometria duvidosa e tridimensionalidade imaginária e é por esse espaço que a fantasia se obstina em procurar. Este espaço visual de Jacques Aumont assemelha-se ao olhar lacaniano, do inconsciente, do sonho, bidimensional.¹⁰

(...) é assim que, tateando com as mãos uma forma, o cego se baseia em seu molde plástico para conhecer dela o que lhe é necessário. Ainda que, em um

⁸ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Reginaldo Di Piero, Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

⁹ AUMONT, J. *O olho interminável – cinema e pintura*. Trad. Eloísa Araújo Vieira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

¹⁰ Cf. capítulo II, p. 83.

estágio mais perfeito, o movimento do olho ´percorrendo`um objeto seja um processo absolutamente idêntico ao de tocar por relevo inverso.¹¹

É por essa imaterialidade que o sentido visual se torna tão propício ao espírito. Os olhos se apropriam do pensamento que fala com a linguagem do olhar e terminam por serem apropriados pelo espírito que dirá que os olhos não podem ver.

E por isso, o olho tem sido também a figura central de discursos que rompem com a experiência perceptiva da visão, tanto na filosofia, como na literatura, cinema ou nas artes plásticas. Eis um paradoxo: o olho tem sido o centro para apontar o seu ex-cêntrico, para interromper os regimes clássicos de visualidade, como testemunho da verdade em discursos totalizadores, de visão panóptica. Tentativa de rechaçar a hipervisualidade dominante do soberano e sua biopolítica com mil olhos que condenam o homem à vida nua, à zoé; todavia, sem a liberdade que lhe era inerente nos primórdios do mundo. Um permanente estado de exceção em que, já não mais um batalhão de linha de frente, mas cada um de nós, visível e invisível, em efeito de ponto em pintura pontilhista, é o inimigo em potencial, passível de controle e condenação a qualquer tempo e espaço.

“Inelutável modalidade do visível”, que na sua contravisão, mais potencializa o visual para depor o que nos tolhe a liberdade, como o olho vigilante das instituições, do pai ou da consciência. Mas esse mesmo olho que vigia, provoca uma resposta: só existe mundo ordenado para quem nunca se propôs a ver.

Em *Ensaio Sobre a Cegueira*, a mulher do oftalmologista foi a única não contaminada pela cegueira branca, porque se propôs a ver o horror sob o domínio do visível com seu excesso de luz, que nos obriga a um excesso de atenção. Convertida em sombra da luz que nos cega, a nossa visão interior (que faria com que depuséssemos o jogo viciado das relações de poder e interesse, naturalizadas pelas estruturas jurídicas, às quais o sujeito pertence, mas delas está excluído) torna-se ofuscada, justamente, por essa atenção desatenta, anestética.

¹¹ EISENSTEIN apud AUMONT, J. Op. cit. p. 149.

Este sentido que, independentemente dos limites do espaço, deseja sempre mais do que lhe é dado a ver, torna-se centro de diferentes discursos em que o indizível se torna prosa ou pintura filosófica em imagem do pensamento, como propõe Benjamin. Recebe conotação positiva quando possibilita à imagem, penetrar as esferas do corpo, revelando o sensível que está oculto nas dobras de seu avesso, como uma invisível extensão da matéria.

Em uma abordagem negativa, em alegoria contrária à de Benjamin, para o qual a cegueira ilumina de modo profano, como desleitura do cotidiano, José Saramago traz em imagem o que denomina de “cegueira branca,” pois não se trata de ausência de luz, mas de excesso. Visão que não vê, que faz das imagens cortinas que ofuscam o mundo, ao invés de instrumentos para orientação no mundo. O homem não se serve das imagens em função do mundo, ao contrário, idolatra-as, vivendo assim, em função das próprias imagens. Alucinação que opera no que deveria ser o espaço da imaginação. Como bem observa Ermelinda Ferreira,

A era das conquistas tecnológicas inaugura, de maneira violenta, toda uma mudança na capacidade da percepção visual. Vê-se pela primeira vez o microcosmo e o macrocosmo, vê-se à distância, acima, do outro lado do mundo; vê-se com a fotografia e o cinema, até mesmo através das malhas do tempo. A humanidade vê como nunca, e como nunca, parece ter estado tão cega.¹²

Saramago insinua o que há por trás da tecnologia a serviço da sociedade do espetáculo, ávida por sóis artificiais que saturam o olho e anestesiam a experiência. “Tinham-se tornado em simples contornos sem sexo, manchas imprecisas, sombras a perderem-se na sombra, (...) eles diluem-se na luz que os rodeia, é a luz que não os deixa ver.” (E. S.C. p. 260). As personagens deste romance cegam no momento exato em que dirigem sua visão autômata para alguma imagem, entre tantas que se proliferam. Imagens que poderiam abrir-lhes o campo de visão para uma possibilidade de plena manifestação, ao contrário, impedem-os de serem sujeitos imanentes. Coincidindo com o pensamento de

¹² FERREIRA, E. *Que procuram no céu todos esses cegos?*. Trilhas literárias.
<http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/tri2004menuensaio.htm>

Walter Benjamin numa leitura de Susan Buck-Morss, é “a capacidade viva e humana para mudar¹³ transferida para o objeto e o humano torna-se reificado:

Os nossos empregados, explicou o director, tal como as mecânicas e os sistemas eléctricos dos nossos autocarros, são periodicamente sujeitos a revisões de um extremo rigor, como o confirma, em directa e clara relação de causa e efeito, a baixíssima percentagem de acidentes (...) (E. S. C. p. 126).

O texto de José Saramago desmonta o mundo estabelecido pela cegueira provocada, entre outras coisas, pelo capitalismo e a indústria cultural que beneficia e priva ao mesmo tempo.

O olho, de símbolo psicológico para uma pretensão humana de ver o mundo a sua imagem, passou a ser figura central na revolução do pensamento e das artes em geral. Ele tem transitado mais do que nunca entre a seta e o alvo num movimento vertiginoso de vai-e-vem entre sujeito e objeto em que um sendo atravessado pelo outro, inverte-se e converte-se naquilo que o outro é, ambos indistintos.

¹³BUCK-MORSS, S. Dialética do olhar. Trad. Ana Luiza Andrade. B.H/Chapecó: UFMG/Argos, 2002, p. 132.

CAPÍTULO I

A estética dos sentidos

Há personagens que sentem os sentidos a separá-las do real, do ser. Sentir que *infecta*, nelas, os outros sentidos.

O que eu vejo cega-me. O que oiço ensurdece-me. Coisa que me faz, bem sei, ignorante. Ignoro na medida em que, e até porque, sei. Ter à minha frente esta iluminação é uma venda que tapa uma noite ou mais uma luz... Mais o quê? O círculo fecha-se aqui, desta estranha anomalia: nuvem que tapa o ser, o conhecimento, o mundo brilhante, como se fosse catarata e opacidade.

Afastai todas as coisas que eu quero ver.

Paul Valéry (O senhor Teste)

Ilusão da luz

Este é um ensaio sobre o vislumbre de uma abertura ambivalente, podendo funcionar como entrada ou saída, não há fórmulas. Saramago em *Ensaio sobre a cegueira* apenas propõe, de modo metonímico, que se abram os olhos dos sentidos todos e, especialmente, o do tato. O marco para este movimento pode ser o próprio livro e, no seu correspondente imagético, o manicômio, sendo este, metáfora da caverna ou da ilha de *Tiflos*.¹⁴ Qualquer livro já é um convite ao tato, ao contato, porém, este título, com seus relevos na capa, faz ressaltar, da pele aos olhos, a urgente necessidade de tal experiência que, tanto pode ser prazerosa ou desagradável.

Contrariamente à *caverna de Platão*, é no fora que os habitantes da cidade, na qual se desenvolve a narrativa, começam por não fazer distinção entre luz e sombra, sintoma da saturação dos olhos pelo excesso de imagem.

¹⁴ Uma das primeiras ficções acerca dos cegos conta que nesta ilha, na antiga Grécia, se desterravam aqueles que, pela perda da visão já não eram úteis à sociedade. Não se sabe com certeza se isto de fato ocorreu e como era a vida nesta sociedade de cegos desterrados, sabe-se que em homenagem a este mito da história, se conhece como tiflogia ao estudo de tudo o que for relacionado à educação de cegos. (In: Lecuona, Maria Laura. *Ficciones sobre ciegos*, Buenos Aires, Tiflolibros, 2006)

A vantagem de que gozavam estes cegos era o que se poderia chamar a ilusão da luz. Na verdade, tanto lhes fazia que fosse de dia ou de noite, crepúsculo da manhã ou crepúsculo da tarde, silente madrugada ou rumorosa hora meridiana, os cegos sempre estavam rodeados duma resplandecente brancura, como o sol dentro do nevoeiro. Para estes, a cegueira não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma glória luminosa. (E.S.C. p.94)

Na passagem da analogia solar do livro VI da *República*, Sócrates¹⁵ introduz a seus interlocutores uma reflexão sobre o Bem através da imagem do Sol e a especificidade do sentido da visão: o olho, para perceber as coisas visíveis, necessita de um terceiro elemento. Este não é o caso para o exercício dos outros órgãos dos sentidos que não dependem do “meio” como a visão depende da luz. O olho cega na ausência da luz do Sol. Por esta dependência da visão em sua relação, o Sol é tomado como a imagem do Bem, cuja localização está para além do ser. Sócrates estabelece um paralelo entre o funcionamento do olho e da alma na metáfora solar como veículo do Bem e nas intermitências entre o olho e a luz, Platão constrói a teoria na cosmogonia mítica de *Timeu*: os deuses formaram os olhos de modo a poderem filtrar a parte mais pura do fogo que se encontra no corpo e essa parte fosse encontrar o fogo exterior. Quando um objeto sensível toca esta formação luminosa, o movimento produzido vai do corpo até a alma, proporcionando a sensação da visão. Mas, à noite, o fogo que escapa do olho não encontra no exterior um fogo semelhante, então, o olho deixa de ver, suas pálpebras se fecham, vem o sono e a alma, assim como o olho nas trevas, também acaba por adormecer. O que o Sol é para a vista e as coisas visíveis no mundo sensível, assim é o Bem para a inteligência e as coisas inteligíveis por ela concebidas. Tudo se passa como se alma fosse cega e não possuísse inteligência, mas não é nada disso, diz Platão: Não são deficientes nem o olho, nem a alma, basta trazer-lhes a luz para que funcionem perfeitamente. Essa teoria contribui para a interpretação do platonismo que diz que enquanto a alma for prisioneira do corpo e se detiver na esfera do sensível, não possuirá o saber. Por seu turno, a alegoria da caverna fornece o sinal de que se atingiu o

¹⁵ Apud LEBRUN, GERARD. “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)”. In: *O Olhar*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

saber, quando se toma consciência de que, sem se suspeitar, vivia-se anteriormente nas trevas, confundindo aparência com realidade.

A visão platônica volta-se para a superação da aparência sensória inconstante e incoerente para que não se desvie o olhar das idéias puras, da verdadeira essência das coisas. A tríade Verdade-Bom-Belo só pode ser alcançada através do desenvolvimento filosófico, da isenção de opiniões contraditórias e multiformes e da transcendência de tudo o que é passageiro e material. Essa estigmatização do sensível, não passa apenas por Platão, vem também com o mito da Queda e a conotação erótica da maçã a designar o fruto proibido e negar a corporeidade humana com seus desejos, prazeres, alegrias, dores e angústias.

Na Bíblia, a figura do cego também ocupa um lugar simbólico. No *Evangelho segundo São João*¹⁶, Jesus devolve a vista a um cego de nascimento para demonstrar a seus discípulos que, por trás da aparente inutilidade de um homem cego, está a obra de Deus. O milagre relatado desperta entre Jesus e seus discípulos o debate sobre os justos e os pecadores, a luz e a escuridão, o bem e o mal, a limitação do ser humano e o poder de Deus, a aparência e a realidade. O relato, aqui sintetizado, diz que Jesus e seus discípulos ao passarem, viram o cego, então eles perguntaram a Jesus quem havia pecado, se o homem que não enxergava ou seus pais. Jesus respondeu-lhes que nem os pais nem o cego pecaram, senão, que isso havia ocorrido para que se manifestassem nele as obras de Deus. Jesus, então, cuspiu no chão, fez lama com terra e saliva, aplicou-a em seus olhos e mandou que se levantasse e fosse lavar-se na piscina de *Siloé*, cujo significado é “enviado”. Então, o homem foi, lavou-se e passou a ver. Depois de ouvir do cego a respeito de sua crença no Filho do Homem, Jesus disse-lhe, então, que viera a este mundo para que os que não vêem, vejam e os que vêem, se tornem cegos.

¹⁶ Lecuona, Maria Laura. “Es la ceguera um castigo?” in *Ficciones sobre ciegos*, Tiflolibros, Op. cit. p. 211.

Ora, esta parábola da cura da cegueira com a lama original poderia ser lida como alegoria do baixo, da terra, simbolizando a matéria, e do verbo, expressão do pensamento, que também é de natureza sensível, simbolizado pela saliva, em um enraizamento ligado ao corpo, à estética¹⁷. Mas ela é interpretada apenas como vetor que torna possível a ultrapassagem do visível ao invisível, do simbólico ao inefável.

No Ensaio aqui em questão percebem-se referências a esta ultrapassagem, uma delas é a intertextualidade com o quadro *A Parábola dos Cegos* de Pieter Bruegel (1568) (pintor de parábolas em semelhança a esta escritura), pintura que, por sua vez, provem de um texto bíblico, no qual Cristo critica os fariseus. Tal pintura pode ser lida alegoricamente como crítica aos profetas e às multidões. Aqueles, cegos porque são falsos e, estas, cegas porque crédulas a se deixarem conduzir aos tropeços. Eis a alegoria de Saramago:

No caminho para a casa da rapariga dos óculos escuros atravessaram uma grande praça onde havia grupos de cegos que escutavam os discursos doutros cegos, à primeira vista nem uns nem outros pareciam cegos, os que falavam viravam inflamadamente a cara para os que ouviam, os que ouviam viravam atentamente a cara para os que falavam. Proclamava-se ali o fim do mundo, a salvação penitencial, a visão do sétimo dia, o advento do anjo, a colisão cósmica, a extinção do sol, o espírito da tribo, (...) a tatuagem divina, a cegueira voluntária, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra, Aqui não há ninguém a falar de organização, disse a mulher do médico ao marido, Talvez a organização seja noutra praça, respondeu ele. (E. S. C. p.284)

Em relação ao quadro de Bruegel, a perspectiva do espectador é a mesma dos cegos da pintura que, do chão, olham para cima.

¹⁷ Estética deriva do grego *aisthesis* e tem o sentido de percepção própria dos sentidos por oposição à percepção pertinente às faculdades intelectuais.

Na mesma perspectiva se posicionam personagens e o narrador deste livro que se inclui entre os ocupantes do manicômio: “Primeiro, tinha acreditado ser possível circunscrever o mal recorrendo ao encerramento dos cegos e dos contaminados em uns quantos espaços discriminados, como o manicômio em que nos encontramos.” (E. S. C. pp. 124-125). Apesar da procura do médico, não é fornecida pelo narrador nenhuma resposta para a causa da epidemia, tampouco modelos para novas formas de viver. Assim também a mulher do médico, que apesar de não cegar, no final do livro, “olhou para o céu e viu-o todo branco” (E. S. C. p. 310), pois tanto no céu da pintura quanto no céu da escritura, muitos procuram o que lá não repousa. “(...) estava claro que não podiam esses cegos, por muito pai, mãe e filho que fossem, cuidar uns dos outros, ou teria de suceder-lhes o mesmo que aos cegos da pintura, caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo.” (E. S. C. p. 125).

Vê-se, por um lado a moral religiosa e a racionalidade filosófica e científica a estigmatizar a sensibilidade e o erotismo e, por outro, partindo da mídia, um apelo e uma invasão dos sentidos humanos, com o objetivo de anular o pensamento e ativar o desejo de consumo. Como escapar, então, da pura metafísica e desta prestidigitação ilusionista?

Justiça aos sentidos

A proposta Saramaguiana da experiência estética visa superar a dicotomia entre racionalidade e sensibilidade, entre o visível e o invisível, de modo a caminharem juntos em direção à ética, que também leva em conta a manifestação transitória da materialidade. Tal experiência começa com a passagem do distante e estranho para se converter em algo íntimo. Esta passagem do distinto-distante para o distinto-íntimo entre as personagens de *Ensaio sobre a cegueira*, constitui o umbral de diversas experiências humanas. O invisível

da matéria e o relevo adquirido pelo tato produzem uma espécie de tempo puro da sensação, tornando visível o ethos de cada um.

Jacques Rancière em análise do mesmo título: *Existe uma estética deleuzeana?*¹⁸ expõe a esse respeito que a estética é uma potência no sensível do pensamento que não pensa, é um sensível particular, a presença no sensível de uma potência a ultrapassar seu regime normal, que é e não é do pensamento, é do pensamento mas se tornou diferente de si mesmo. Deleuze denomina justiça àquilo que dá a verdadeira medida do sensível, àquilo que precisamente o homem não pode descrever, como o espírito que se encontra na pedra e a pedra no espírito. A condição fundamental para se alcançar a vida em sua plenitude, portanto, passa pela via de um pensamento no sensível que privilegia o afeto.

Na cidade do romance de Saramago, antes de adquirirem a cegueira branca, seus habitantes possuíam os sentidos entorpecidos por um excesso de estímulo e uma saturação de valores. Já cegos então, com os sentidos quase anulados, tiveram que passar pelo manicômio, que, entre outras, pode ser lida também como alegoria inversa à caverna de Platão, espécie de centro de recuperação do aparato sensorial, cuja terapia é o horror. A saída desta caverna dos sentidos seria uma possibilidade do sensível alcançar a sua justa medida. Trata-se, este fora e este dentro, de um jogo de luz e sombra em concentração de tempo: o antigo, das trevas; o moderno, das luzes, que faz cisão entre o intelecto e o sensível, fazendo preponderar a razão pura; o pós-moderno, entre cegueira e pós-egueira e também o tempo cosmológico, aquele que não é marcado e que não passa. No manicômio convivem juntos os cegos modernos, os da cegueira branca; o cego antigo, o da cegueira negra, aquele que ocupa a camarata dos bandidos, o velho pós-moderno da venda preta, que possui pela metade as duas espécies de cegueira e a mulher do médico, aquela que vê, simbolizando o anacronismo.

¹⁸ RANCIÈRE, J. Existe uma estética deleuzeana? Trad. Ana Lúcia Oliveira, In: *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Org. Eric Alliez, São Paulo: Ed. 34, 2000.

São personagens que metonimizam o tempo condensado no presente.

O pós-moderno vem como uma força que destrói uma dada sociedade a fim de que ela não se esqueça que um valor consumado tem que lutar com os seus restos para não se tornar um valor morto. Ela traz um presente como possibilidade de um equilíbrio, de uma justeza do imaterial no seio da matéria, da razão na sensibilidade. Pois o longínquo está inscrito numa perspectiva ótica e historiciza-se, já o tátil favorece o que está próximo, o concreto, o cotidiano. Nesse sentido, a estética preocupa-se com o presente. O tempo implacável na estética cede seu lugar ao tempo da duração que se pode sacrificar, pode-se “matar o tempo” e se liberar da imposição de recuperar o ritmo de trabalho e da sua condição de objeto de valor que vale dinheiro. O olho, deste modo, sai do centro, favorecendo o contato e tornando-se mais um parâmetro entre outros. Esse ressurgimento cíclico da dimensão háptica que possibilita um modo de ser, experimentado com a alteridade, engendra novas formas de solidariedade. Um laço social não mais delimitado por uma lógica econômica, política, moral e mecânica, mas ao contrário, laços sociais variados e ampliados por uma ética da estética a partir do vivido no dia-a-dia em que, como num caleidoscópio de figuras matizadas, todos os fragmentos adquirem importância. Uma lógica de identificação, e não de identidade, como Michel Maffesoli descreve a pós-modernidade em seu livro *No fundo das aparências*.¹⁹

Mas José Saramago não faz leitura harmoniosa deste presenteísmo, como faz o otimismo de Maffesoli. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a tactibilidade dos novos laços sociais feitos na errância do nomadismo dos cegos à procura de alimentos, é um pós-moderno que se assemelha ao primitivo, com a diferença de que agora já não há mais quase nada a ser explorado na natureza que possa lhes proporcionar subsistência. O autor recria o fim de um ciclo, mas não em tempo progressivo e sim em alternâncias no próprio presente, em que a humanidade, anestesiada, já não pode suportar-se e desaba no vácuo em que os símbolos

¹⁹ MAFFESOLI, M. *No fundo das aparências*. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis: Vozes, 1996

pré-concebidos já não fazem sentido. Nesse novo ciclo, os sentidos têm que renascer na medida em que o espiritual e o corporal encontrem um no outro suas expressões:

(...) se continuarmos juntos talvez consigamos sobreviver, se nos separarmos seremos engolidos pela massa e destroçados. Disseste que há grupos organizados de cegos, observou o médico, isso significa que estão a ser inventadas maneiras novas de viver, não é forçoso que acabemos destroçados, como prevês. Não sei até que ponto estarão realmente organizados, só os vejo andarem por aí à procura de comida e de sítio para dormir, nada mais. (E,S,C, p. 245)

Ao concentrar-se a atenção aos próprios sentidos, percebe-se que a visão é o que mais suporta o excesso. Vejamos: ao som excessivamente alto, imediatamente tapa-se os ouvidos; mesmo para a melhor iguaria, o paladar possui um ponto de basta; tapa-se o nariz ao odor forte em demasia; mesmo o tato, cuja maior intensidade se encontra no ato sexual, satura-se depois de atingido o orgasmo. Mas os olhos, estes podem suportar tudo, basta entrar-se em “estado anestético”, que pode ser descrito como o prazer estético da auto-alienação.

Susan Buck-Morss²⁰ refere-se a este processo, não como um entorpecimento, mas uma “inundação dos sentidos” pelas “tecnoestéticas” fantasmagóricas do entretenimento e do mundo mercadológico. A vivência destes efeitos, ao invés de ser individual, é coletiva. Todos vêem o mesmo mundo manipulado pelos profissionais do capitalismo. Em oposição aos viciados em drogas que, devido à sua percepção alterada, questionam a realidade, por efeito de um estranhamento do mundo, a intoxicação pela fantasmagoria é ela própria a referência social vigente. Neste romance, onde as pessoas vão cegando uma a uma até o ponto em que a epidemia acomete todo o corpo social, a reação do primeiro cego após perder a visão, é descrita como uma sonolência do corpo que renuncia ao choque.

(...) por uma dessas não raras desistências do corpo, que escolhe, para renunciar, certos momentos de angústia ou de desespero, quando, se por a exclusiva lógica se governasse, todos os seus nervos deveriam estar despertos e tensos, entrou-lhe um espécie de quebranto, mais sonolência do que sono autêntico, mas tão pesada como ele. (E.S. C. p. 16-17)

²⁰ BUCK-MORSS, S. Estética e anestética: O “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. Trad. Rafael Azize. In: *Travessia* no – 33 ago-dez. 1996.

Walter Benjamin²¹, baseado em Freud, compreende o exagero de estímulos exteriores do mundo moderno como uma ameaça em forma de choque, os quais a consciência deve bloquear, impedindo-o de deixar um traço permanente na memória, a fim de evitar a neurastenia, “doença dos nervos” causada pelo excesso de estímulo e a incapacidade de reagir ao mesmo.

Em contraste com a adaptação mimética que se defende do mundo exterior, Benjamin sugere o que ele chama de “inervação.” Trata-se, ao contrário, de um acolhimento do fora que, ao invés de paralisar, habilita o organismo, capacitando-o para a imaginação e respostas ativas. Não é sem propósito o apelo ocularcentrista do capitalismo que escraviza o olhar e, por outro lado, a visão ex-cêntrica de alguns artistas sobre a modernidade. Essa visão ex-cêntrica possibilita a criação de outros mundos e recupera o instinto sensorial, não rechaçando a tecnologia, mas valendo-se dela, como propõe Benjamin.

Da ressurreição ao ressurgimento

Já em 1754, Étienne de Condillac²² nota que, por ocasião da alma estar sendo assaltada por todos os lados e por todos os sentidos, dá-se pouca ou nenhuma atenção ao que se vê. Porém, a partir do momento em que a ação dos objetos é fixada apenas pelos olhos, as sensações da visão se transformam em concentração. Mas essas sensações podem ser tão extensas, numerosas e variadas, que se percebe uma infinidade de coisas, sem que se concentre em nenhuma delas; mas a sensação particular que se recebe ao deter-se a vista sobre um objeto é, pois, a própria atenção que lhe é concedida.

²¹ Apud BUCK-MORSS. Op. cit.

²² CONDILLAC, E. *Tratado das sensações*. Trad. Denise Bottman. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

Assim, uma sensação é atenção, por ser única ou por ser mais viva do que todas as outras. O olho vê de maneira natural todas as coisas que o impressionam. Porém, ele faz discernimento, na medida em que aprende a olhar e ele aprende com o tato, que, por sua vez, ensina também a todos os outros sentidos a relacionar suas sensações com os corpos distribuídos pelo espaço.

Abro os olhos à luz, e de início não vejo mais do que uma nuvem luminosa e colorida. Toco, avanço, toco de novo: o caos insensivelmente vai se desfazendo a meus olhos. O tato de certa maneira decompõe a luz; separa as cores, distribui-a pelos objetos, distingue um espaço iluminado, e nesse espaço discerne grandezas e figuras, guia meus olhos até uma certa distância, abre-lhes o caminho por onde devem se estender na terra e se elevar aos céus; diante deles, em suma abre-lhes o universo. Então parecem brincar em espaços imensos; apalpam os objetos que o tato não pode alcançar; medem-nos, e, percorrendo com uma rapidez assombrosa, parecem conceder ou retirar a meu bel prazer a existência a toda natureza. Com o simples movimento de minha pálpebra, crio ou anulo tudo o que me cerca.²³

O rechaço radical à tecnologia não passa também de uma outra forma de cegueira, de uma espécie de preguiça da atenção.

O meu caso, disse o ajudante de farmácia, foi mais simples, ouvi dizer que havia pessoas a cegarem, então pensei como seria se eu cegasse também, fechei os olhos a experimentar e quando os abri estava cego, Parece outra parábola, falou a voz desconhecida, se queres ser cego, sê-lo-ás. (E. S. C. p. 129)

A visão pode ser tautológica ou ser também judicativa, mas a cegueira voluntária, por outro lado, desobriga da responsabilidade de se ter “olhos lúcidos.” Essa lucidez dos sentidos, percebe-se na mulher do médico que, não equipara cegamente as mesmas formas de ver o mundo. “(...) meu Deus, a luz existe e eu tenho olhos para ver, louvada seja a luz.” (E.S.C. p. 223).

Didi-Huberman (1998) em *O que vemos, o que nos olha*, a respeito dessa responsabilidade de discernir o visível que se coloca inelutavelmente a nosso olhar, lembra parágrafo do capítulo em que se abre a trama de *Ulisses* de Joyce²⁴. Ele diz que todo visível

²³ *Tratado das sensações*. Op. cit. p. 237.

²⁴ J. JOYCE, *Ulisses* Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, pp.41-2.

é também tangível e, se for ele constituído de vazios, podendo-se, passar os cinco dedos através, ele é uma grade, e então devemos fechar os olhos para ver esse vazio que nos olha. Porém, se os dedos não passam por essa tactibilidade do visível, ele é então uma porta. Não se trata, portanto, simplesmente, de ver para crer ou de nada ver para crer em imagens que são apenas escapes. Fazem isso os crentes cegos da escritura de Saramago, que não sabem que as imagens cristãs da igreja, com uma venda nos olhos, também não podem ver. Didi-Huberman lembra o evangelho de São João, onde é relatado o episódio do discípulo que chega ao túmulo de Cristo. Percebendo a pedra deslocada, ele olha o interior e, porque viu o nada, acreditou, ou mais precisamente, viu apenas alguns panos brancos e indícios de um desaparecimento, como outros mais tarde acreditaram por ter tocado, e outros porque nada viram e nada tocaram. O crente, então, esvazia o túmulo de suas carnes informes, em processo de putrefação e enche-o de imagens sublimes, para seu conforto e a fixação de suas memórias, temores e desejos.

(...) não podia ser verdade o que os olhos lhe mostravam, aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o coração trespassado por sete espadas e os olhos também tapados por uma venda branca, e não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados (...) Não me acreditarás se eu te disser o que tenho diante de mim, todas as imagens da igreja estão com os olhos vendados (...) pode ter sido o próprio sacerdote daqui, talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos, As imagens não vêem, Engano teu, as imagens vêem com os olhos que as vêem (E.S.C. pp. 301-302)

Saramago, de olhos fechados para o vazio nem sempre evidente que nos olha, atravessa as grades em direção a outras possibilidades de visão. Faz isso ao alegorizar, de maneira inversa à Ressurreição, o inferno por baixo da aparente normalidade deste mundo em que vivemos. Através da personagem da mulher do médico ele também indica a iminência de se reparar nesta porta ou grade, que não se encontra num além-mundo, ao contrário, encontra-se mais perto do que se pensa, nas próprias imagens do mundo e, para abri-las ou atravessá-las, depende de cada um.

A mulher do médico viu-os, enfim, quando, terminada a cova, apumou os rins doloridos e levou o antebraço à fronte para enxugar o suor. Então, levada por um impulso irresistível, sem o ter pensado antes, gritou para aqueles cegos e para todos os cegos do mundo, Ressurgirá, note-se que não disse Ressuscitará, o caso não é para tanto, embora o dicionário esteja aí para afirmar, prometer ou insinuar que se trata de perfeitos e exactos sinônimos. (E. S. C. p. 287)

O narrador não explicita a diferença, que aparenta ser sutil entre estas duas palavras, apenas afirma que não são exatos sinônimos, como sugere o dicionário. Ele deixa a questão semântica aberta, como potência a forçar o pensamento analítico do leitor. Tratam-se elas, já, de quase antônimos (indicação esta, implícita na afirmação do narrador ao dizer que “o caso não é para tanto” na palavra Ressuscitar), pois Ressuscitar remete ao além, a céu, à ordem do sagrado e Ressurgir remete a uma proximidade, às coisas terrenas, à ordem do profano. Trata-se de um *visionarismo moderno*²⁵, a leitura desta realidade da superfície que permite vazar o código habitual regulador do tempo cronológico em contraposição ao visionário antigo, que se abisma nas profundidades do inefável ou que projeta imagens proféticas. Benjamin²⁶ chamou de *iluminação profana* esta interpenetração entre o imaginário coletivo e a organização material da sociedade. O visionário da *iluminação profana* trabalha no entre-lugar do visto e do in-pre-visto, seu principal alvo é o fragmento que salta de uma época à outra.

Alegorias, fábulas, símbolos e provérbios

Ensaio sobre a cegueira, cujo duplo movimento de concentração e expansão, não se dá apenas no pensamento, mas também no tempo, que se converte alegoricamente em espaço, compõe-se por inúmeros aforismos e provérbios distorcidos e sem moral, uma vez que os provérbios moralistas já não mais se podem associar à vida do manicômio. Estes

²⁵ Apud WISNIK, J. “Iluminações profana (poetas, profetas, drogados)”. In: *O olhar*. Op. cit.

²⁶ Apud BUCK-MORSS Op. cit.

cabem apenas em um mundo sem falhas. Apenas para o individualismo é que servem alguns ditados pré-concebidos, quando não, também distorcidos e adaptados ao próprio interesse, já que o manicômio não corresponde a esse mundo claro e ordenado. Porém, o individualista não assume o ditado que sempre traz na manga, como justificativa para seus atos, atribuindo ao outro o dizer que lhe coube. “(...) já dizia o outro que primeiro come-se, depois é que se lava a panela, O costume não é esse, o teu ditado está errado, em geral depois dos enterros é que se come e se bebe, Pois comigo é ao contrário.” ou “O outro também dizia que quem parte e reparte e não fica com a melhor parte, ou é tolo, ou no partir não tem arte. Merda, acabe lá com o que diz o outro.” (E. S. C., p. 103)

Este é um ensaio apresentado como fábula alegórica em uma narração que relaciona o microcosmo com o macrocosmo. Com base em Peter Burger²⁷, na alegoria não há um continuum histórico literário, pois os fragmentos históricos podem trazer para o presente épocas remotas ou mesmo adiantar o futuro. O alegorista isola um elemento de um contexto, privando-o de sua função original para criar novos significados. Dentro da filosofia não é mais o autor que transmite de maneira indireta suas intenções através da alegoria, mas é o próprio mundo objetivo que expressa significado alegórico. Também para Scholten,²⁸ a alegoria, dentro dos limites da linguagem e da expressão, consiste em uma rede infinita de significados em que tudo é passível de ser representado por tudo. Aquilo que é representado no signo alegórico já possui seu próprio contexto significante, mas se transforma no veículo de outra coisa em se tornando alegórico, perdendo, assim, seu próprio significado. A alegoria nasce da lacuna que há entre a forma e seu significado. Ambas não são indissolúveis e é da infinidade de significados possíveis em cada representação que a alegoria emerge. Scholten contrapõe o significado imanente da alegoria ao significado transcendente do símbolo teológico.

²⁷ Apud BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar*. Op.Cit.

²⁸ Apud BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar*. Op. Cit.

O símbolo, segundo ele, é transparente, está além de qualquer expressão, ele é compreendido de uma vez ou permanece incompreensível, diferente da alegoria que se reveste de várias capas de significado. Com efeito, a alegoria, na sua construção ou leitura, proporciona abertura para uma interpenetração entre o corpo e o espaço de imagens, tornando familiar a *iluminação profana* proposta por Benjamin. O *modus operandi* da alegoria, neste livro de Saramago, é fazer transbordar outras alegorias desta grande fábula sem moral, na qual se constitui seu ensaio. E este livro sobre a cegueira é altamente visual, sonoro, olfativo e, sobretudo, tátil, sentidos estes, que estabelecem as relações dos reclusos no manicômio. E, se há relações, elas nos induzem a pensar nos seus elos, pois “a essência de cada coisa se resolve em puras relações” e “ver e tocar as coisas não são, no final das contas, senão maneiras de pensá-las.”²⁹

Proximidade da barbárie

Pensemos, então, acerca do homem tátil que, de acordo com José Ortega Y Gasset³⁰ trata-se do homem primitivo, que ainda não possui o órgão intelectual e cuja emoção radical é o espanto e o medo. Para ele, todos os fenômenos são relações fixas apavorantes, uma terrível presença do desconhecido. Caminha com seus instintos que tateiam as paredes do mundo. Diante do terror da vida, busca o inanimado. A arte para ele significa evitar os perigos da vida, fixando-as em formas geométricas. Pois bem, Saramago descreve a confusão do mundo moderno como um retorno ao mundo primitivo.

Regressámos à horda primitiva, disse o velho da venda preta, com a diferença de que não somos uns quantos milhares de homens e mulheres numa natureza imensa e intacta, mas milhares de milhões num mundo descarnado e exaurido, E cego, acrescentou a mulher do médico...

(E. S. C. p. 245)

²⁹ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*. Trad. Ricardo Araújo, São Paulo: Cortez, 2002, pp. 28-36.

³⁰ Op. cit.

Em analogia ao homem primitivo tátil que não distingue fenômenos e, na busca por uma vida mais segura, se agarra à arte totêmica, o homem moderno, na procura incessante pelo hedonismo, consome cada vez mais imagens fantasmáticas, fugidias, distantes, que são para ele, indistintamente, o próprio prazer. Os objetos oferecem-se a ele em multiplicidade e ele retribui com adoração (Benjamin já mencionara o capitalismo como religião). Age, como se lhe tivessem extraído o órgão intelectual e cega de tanto consumir luz. Em várias passagens deste romance são descritos os gestos penosos dos cegos, que não mais podem mover-se sem dificuldade: “Entraram na camarata aos tropeções, apalpando o ar, aqui não havia corda que os guiasse, teriam de aprender à custa das próprias dores...” (E. S. C. p. 48)

Ortega Y Gasset,³¹ a respeito da visão distante, afirma que ela é fantasmática, seu campo ocular parece homogêneo, nada possui perfil rigoroso, quase não há distinção entre figura e fundo, tudo é confuso, quase informe. Já a visão próxima possui caráter tátil. Na densidade quase tátil que o olhar tem, é quase permitido apalpar, abraçar o objeto próximo. José Saramago, ao aproximar do leitor o horror da cegueira, permite-o quase tocá-la e assim sentindo-a, perceber que a barbárie não é apenas um fantasma da história, talvez ela esteja em cada um de nós. Pode-se comparar esta imagem que parece fantasmática e que está em nós, com o que acontece com a visão distante. De acordo com Ortega Y Gasset³², na visão distante nenhum ponto é favorecido, abarca-se com o olhar a totalidade do campo visual, inclusive suas bordas, evitando a convergência. Então, percebe-se que o conjunto de nosso campo visual é côncavo. Dentro de uma habitação a concavidade termina na parede frontal, no teto, no solo. Vista do interior, a concavidade tende a tomar a forma de uma semi-esfera. A concavidade começa, então, em nossos próprios olhos e o que se vê na visão distante assemelha-se a um oco. O conteúdo da nossa percepção não é apenas a superfície, mas todo

³¹ Op. cit.

³² Op. cit.

o oco, desde o globo ocular até nosso campo visual. O filósofo encontra aí um paradoxo: “o objeto que vemos na visão distante não está mais distante de nós que o visto de perto, mas sim ao contrário, mais próximo, posto que começa em nossa córnea.”³³ Ora, talvez coloquemos a barbárie em um campo visual tão distante, que já não reconhecemos como barbárie o fantasma que habita o mundo e que, recalcado, nos habita. Verifica-se na fala da mulher do médico que, talvez, ela tenha sido a única a não cegar, por ver e assumir o horror também em si mesma: “De que me serve ver. Servira-lhe para saber do horror mais do que pudera imaginar alguma vez, servira-lhe para ter desejado estar cega, nada senão isso.” (E. S. C. p. 152). E, “de uma certa maneira, tudo quanto comemos é roubado à boca de outros, e se lhes roubamos de mais acabamos por causar-lhes a morte, no fundo somos todos mais ou menos assassinos...” (E. S. C. p. 298)

O circuito dos sentidos

Nietzsche em *A origem da tragédia*³⁴ pensa a respeito dessa visão penetrante, dotada de temeridade, mas que busca o terrível como se fosse um adversário digno e contra o qual pudesse pôr sua força à prova. Essa tragédia da mulher do médico, não poderia ser, talvez, filha do espírito dionisíaco? Pois ela, levada pelo instinto, em gesto terrível de dúvida justa, matou o chefe dos cegos malvados a tesouradas, fazendo fluir a um só tempo dois jorros: sangue e esperma, em uma concentração de êxtase, o do sexo e da morte.

As lágrimas continuavam a correr, mas lentas, serenas, como diante de um irremediável (...) sabia que se fosse necessário tornaria a matar, E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direcção do átrio, e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo. (p. 189)

³³ Op. cit. p. 102-103

³⁴ NIETZSCHE, F. W. *A origem da tragédia*. Trad. Joaquim José de Faria. São Paulo: Centauro, 2004.

O mito trágico, segundo Nietzsche, tem por finalidade, mostrar-nos que mesmo a mais horrível e monstruosa das aparências, não passa de uma representação estética. Mas se a estética afeta os sentidos, a mulher do médico sofre dessa confusão dos sentimentos ao matar. Sobre a dupla natureza de Prometeu, cuja essência é duplamente dionisíaca e apolínea, Nietzsche cita Ésquilo: “Tudo o que existe é justo e injusto, e em ambos os casos igualmente justificável.” (p. 67) Na fala da mulher do médico é possível fazer correlação à citação acima referida: “A mulher do médico baixou a cabeça, pensou, Têm razão (...) mas que sejam estes os primeiros a morrer para que a minha culpa pague a culpa deles.” (E. S. C. p. 191)

Ela não conta aos outros cegos que não cegou, para, assim, poder preservar-se, preservar seu corpo, sua vida e, diante do perigo de tornar-se escrava, não padecer de exaustão. Assim como Apolo, o deus da clarividência, da alegre aparência, da forma, da serenidade das medidas e da individuação, ela vê e se preserva. Contudo, Apolo não pode viver sem Dionísio, se assim fosse, sua influência imobilizaria as formas em uma frieza extática, haveria apenas paralisação e a vida não seria posta em movimento. Apolo é visão, é forma, Dionísio é tato, práxis, comportamento. Um precisa do outro e um fala a língua do outro. Por isso, a mulher do médico, a que organiza a vida no manicômio, a que pondera, é apolínea, porque vê. Está sempre em movimento, a guiar os cegos, a “dar fé de tudo”, a matar se for o caso e, assim, dionisíaca, exposta ao erro.

A mulher do médico, por exemplo, é extraordinário como ela consegue movimentar-se e orientar-se por este verdadeiro quebra-cabeças de salas, desvãos e corredores, como sabe virar uma esquina no ponto exato, como pára diante de uma porta e abre sem hesitação, como não precisa ir contando as camas até chegar à sua. (E. S. C. p. 87)

É ela, ainda, já fora do manicômio, em meio ao caos da cidade e entre cegos, a que se preocupa em escolher as roupas que podem deixar mais harmoniosa a aparência de cada um de seus companheiros. E também, já em sua casa, ciente da falta de água potável, ao deparar-se com um garrafão de água limpa, comemora, bebendo-a, junto aos seus, em

“taças do mais fino cristal”. Assim como Apolo, que reina sobre as aparências, ela também valoriza o visível, e, na mesma medida, com espírito dionisíaco, acende a candeia, põe a mesa, lava as roupas, o corpo, leva os outros a lavarem-se, tira a todos da inércia, dá movimento e vida a casa. A mulher do médico não é apenas apolínea, escrava da aparência e das medidas e nem apenas dionisíaca, escrava do movimento, do instinto, é, integralmente, idêntica a si própria, porém sem individualizar-se, identificando-se também aos outros. Em seu espírito converge a influência dos dois deuses, desenvolvendo suas forças numa proporção recíproca, em equidade.

Susan Buck-Morss observa, contudo, que esta afirmação nietzscheana do corpo, ainda é a da auto-gênese e a *Vontade de poder* afirma os preceitos do guerreiro “tão distante de outros homens a ponto de os poder formar.”³⁵ E ainda, os guerreiros, segundo o próprio Nietzsche, desconhecem culpa, responsabilidade ou consideração, seu trabalho é realizado pelo método das formas. Ela diz que Heidegger chama esta “sexualidade auto-erótica” de *Mannesaesthetik* de Nietzsche, que ocupa o lugar do que o próprio Nietzsche nomeia de *Weibesaesthetik*, ou seja, estética feminina acolhedora das sensações provenientes do exterior. Buck-Morss define isso como “fantasia solipsista” de Nietzsche, posto que os sentidos são efeitos do sistema nervoso e este não se restringe aos limites do corpo, sendo que o circuito não se dá apenas na limitação da percepção sensorial à resposta motora, é no mundo seu início e seu fim. Excluído o ambiente, o mundo exterior, o circuito não se completa. Este sistema, cujas percepções sensórias exteriores se ligam às imagens internas de memória e de antecipação é chamado por Walter Benjamin de “sistema sinestético”.

É provável que com esta consciência, Saramago tenha atribuído justamente a uma personagem feminina todas as características já descritas: a ligação com o que acontece à sua volta, a solidariedade e compreensão para com os companheiros... Sobretudo, quando o médico vai deitar-se com a rapariga dos óculos escuros: à tentativa de explicação do

³⁵ Estética e anestética: O “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. Op. cit. p. 18

médico, sua resposta foi: “Se não disseres nada compreenderei melhor.” (p. 172) E à rapariga de óculos escuros: “(...) calemo-nos todos, há ocasiões em que as palavras não servem de nada, quem me dera a mim poder também chorar, dizer tudo com lágrimas, não ter de falar para ser entendida.” (p. 172) Trata-se esta, de uma compreensão prévia do corpo em relação ao mundo, que a razão e as palavras não alcançam.

Todavia, o que se considera feminino ou masculino aqui não se restringe a gênero, pois em se tratando de “inervação”, o que a revela é o comportamento. E foi justamente pela falta desta, a causa da cegueira de uma personagem também feminina, a mulher do primeiro cego, ela cegou por olhar em demasia para seu próprio drama. “Quanto a mim, disse a mulher do primeiro cego, a última coisa que me lembro de ter visto foi o meu lenço, estava em casa a chorar, levei o lenço aos olhos e nesse instante ceguei” (E. S. C. p. 129).

Nietzsche³⁶ atribuiu a Eurípedes o início da morte da tragédia por excluir dela o elemento dionisíaco, fazendo preponderar o domínio apolíneo, sem conseguir, desta maneira, o efeito trágico. O poeta dedicou-se à reconstrução de um teatro para a moral, levando a compreensão do drama ao espectador. Porém, Eurípedes era apenas uma máscara, a de Sócrates, a quem “Tudo deveria ser inteligível para ser belo.” e, ainda, em sua opinião, “Só é virtuoso quem é ciente.”³⁷ Sócrates condena a ética e a estética que lhe eram contemporâneas, por julgar que eram levadas por instintos. O artista, então, com seu gênio superior, teve que submeter-se a um número, isto é, ao público, representando apenas a vida comum, acessível a qualquer falso juízo. Essa desconsideração pela inteligência do melhor espectador, não seria já o começo da ascensão da cultura de massa, do medíocre que nada distingue e nivela a todos por baixo? Esta “cegueira racionalista,” que nada difere, vem desde a morte da tragédia, pela influência socrática, até nossos dias, em forma epidêmica, colocando Apolo e Dionísio em reinos cada vez mais distantes um do outro.

³⁶ Op. cit.

³⁷ Op. cit. p. 80.

__Ela combate a filosofia e a arte dionisíacas, pretende dissolver o mito e pôr em lugar de consolação metafísica uma consonância física, sim um deus *ex machina* de sua invenção, o deus das máquinas e dos laboratórios, quer dizer, as forças dos espíritos naturais agora descobertos e utilizados em serviço do egoísmo requintado; crê que o mundo pode ser endireitado por meio do saber, que a vida deve ser governada pela ciência...³⁸

A civilização esclarecida retornou à barbárie desprezando o mito, que já é esclarecimento, principalmente o de reconhecer que o domínio conceitual não dá conta de todas as questões. Segundo Adorno e Horkheimer³⁹ a civilização se ergue graças à repressão de instintos animais no homem e, um dos elementos a serem reprimidos é o medo, que se traduz pelo mimetismo para escapar do perigo. Ao se mimetizar, o sujeito corre o risco de desaparecer. Dessa transgressão dos limites de identidade, advém o gozo. Isto é um risco para a civilização das luzes que recalca na sociedade, aquilo que na concepção de Freud é o *unheimliche*, ou seja, o estranho que é também familiar, *heimliche*. O que é repulsivo no estranho é por demais íntimo, remete ao corpo da mãe, um não-lugar originário e inexprimível. Reprimido o devir animal, aquela mimesis originária, é incentivada, por outro lado, a identificação ao “chefe duro”, à disciplina, ao institucional e, o humano, desta maneira, se reclusa, inflexível, impenetrável, em seu individualismo. Entre tantas, uma das causas da cegueira no romance de José Saramago, é esta rígida precaução em relação ao outro, à alteridade, que poderia ser o nosso próprio *estranho-familiar*. Veja-se o que diz a mulher do primeiro cego:

Em baixo, no vestíbulo da escada, a mulher acendeu a luz e sussurrou-lhe ao ouvido, Espera-me aqui, se algum vizinho aparecer fala-lhe com naturalidade, diz que estás à minha espera, olhando para ti ninguém pensará que não vês, escusamos de estar já a dar notícia da nossa vida (E. S. C. p. 19)

Conforme Gagnebin,⁴⁰ a experiência estética da distância do real em relação a nós, é aprendizado ético, consiste em não recalcar o estranho, mas ser capaz de recebê-lo em sua estranheza.

³⁸ NIETZSCHE. Op. Cit. P. 110.

³⁹ Apud GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

⁴⁰ Op. cit.

Por seu lado, a figura mais extrema da identificação ao previamente instituído, é a do paranóico. O paranóico, como afirma Gagnebin⁴¹, é aquele que não consegue diferenciar o que é sujeito e o que é objeto. Está sempre alienado de si, percebendo apenas o mundo exterior. Pois bem, em *Ensaio sobre a cegueira*, exceto a mulher do médico, todos adquiriram “o mal branco” também, devido a esta paranóia do fora, todos olhavam automaticamente para o exterior, no momento em que cegaram. Para o metódico paranóico, tudo deve estar ordenado, em seu devido lugar. Mas é o movimento, o deslocamento, a mudança de lugar que determina a experiência estética. O principal caminho para o mito é a estética, porém, a cultura, “documento de barbárie”, fábrica de entretenimento, promove a *anestésica* ao alienar o espírito da existência material. Voltar ao mito é sentir a vida latejar, é voltar à terra, à sujeira. As personagens de *Ensaio sobre a cegueira*, depois da epidemia, voltaram à sujeira, porém sem mito. Neste retorno forçado à estética, através da dor, visto que a dor remete ao corpo, só encontraram a barbárie.

O lixo nas ruas, que parece ter-se duplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva violenta os de antes, pastosos ou diarréicos os que estão a ser eliminados agora mesmo por estes homens e estas mulheres enquanto vamos passando, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. Numa praça rodeada de árvores, com uma estátua ao centro, uma matilha de cães devora um homem. Devia ter morrido a pouco tempo, os membros não estão rígidos, nota-se quando os cães os sacodem para arrancar ao osso a carne filada pelos dentes. Um corvo saltita à procura de um aberta para chegar-se também à pitaça. A mulher do médico desviou os olhos, mas era tarde demais, o vômito subiu-lhe irresistível das entranhas, duas vezes, três vezes, como se o seu próprio corpo, ainda vivo, estivesse a ser sacudido por outros cães, a matilha da desesperação absoluta (...) (E. S. C. p. 25)

A esta visão terrível, que o pensamento reflexivo não alcança de imediato e, não pode, portanto, reagir, quem reage instantaneamente é o corpo, graças ao aparato sensorial, pois o pensar pressupõe antes, a dimensão da corporeidade, por isso o vômito lancinante da mulher do médico.

Os terminais de todos os sentidos (...) localizam-se na superfície do corpo, na fronteira que media o interior e o exterior. Este aparato físico-cognitivo (...) é o “terreno frontal” da mente, encontrando o mundo prelinguisticamente (...) É óbvio que todos os sentidos podem ser aculturados – é esta a razão para o

⁴¹ Op. cit.

interesse filosófico pela “estética” na era moderna. Mas não importando o quanto estritamente os sentidos sejam treinados, (...) mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural (...)⁴²

Jeanne Marie Gagnebin faz o seguinte questionamento: “por que o irracional é tão poderoso (...) na decisão dos homens, esses animais racionais?”⁴³ Uma resposta possível seria a de que o recaiado retorna na forma de uma doença da razão, resultando na barbárie que, por onde passa, espalha dores terríveis e quase irrepresentáveis.

Estética do sublime

Saramago tentou chegar ao âmago do sofrimento em uma representação estética da materialidade do sublime e, para isso, teve que dar voz a outros narradores em seu ensaio.

(...) o sublime não designa mais o além para o inefável que ultrapassa nossa compreensão humana. Ele aponta para cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos. Agora ele não mora só num *além* do homem, mas habita também um território indefinível e movediço que pertence ao humano, sim, pois homens sofreram o mal que outros homens lhe impuseram, e que, simultaneamente, delineia uma outra região, escura e ameaçadora, que gangrena o belo país da liberdade e da dignidade humanas. Um “sublime” de lama e de cuspe, um sublime por baixo, sem enlevo nem gozo.⁴⁴

Conforme concebe Edmund Burke na sua *Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do belo e do sublime* em meados do século XVIII, o sublime é aquele sentimento extra-conceitual, relacionado às paixões mais intensas derivadas da dor e do perigo, privando a mente do seu poder de ação e raciocínio. Porém, essa suspensão do logos e da linguagem causada pelo sentimento do sublime pode manifestar-se em diferentes graus de intensidade, dependendo do elemento desencadeador desse estado.

⁴² BUCK-MORSS. Estética e anestética: O “ensaio sobre a obra de arte” DE Walter Benjamin reconsiderado. Op. cit. p. 14.

⁴³ Op. cit. p. 64.

⁴⁴ Op. cit. p. 79.

O espanto é a manifestação do sublime em seu mais alto grau, o respeito, a reverência e a admiração são efeitos menos intensos. Pode ser deleitoso quando surge da dor e do perigo advindos de outrem; quando revela nossa insignificância diante da infinitude, ele nos oprime e, se for um emissário da possibilidade de nossa própria morte, nos aterroriza.

Por diversas vezes a mulher do médico experimentou o inominável em todas as gradações possíveis, desde o espanto em relação a situações que, fora do contexto em que se encontrava não aconteceria, como no caso de ter visto seu marido na cama da rapariga de óculos escuros, até a privação mais extrema, por exemplo, a sujeira, a falta de comida, de água, a falta do mínimo para que o homem possa ser chamado de humano e, o mais terrível em relação à visão, quando viu a morte, o estupro, quando matou... Esse corte na linguagem causado pelo sublime relaciona-se à reação corporal, à *aisthesis*.

A respeito do sublime de Moses Mendelssohn, Márcio Seligmann-Silva⁴⁵ observa que ele se aproximou do conceito burkeano do sublime. Para este autor o sublime não apenas suspende o pensamento como também os sentidos. “O objeto que gera o efeito sublime atua como uma espécie de *soleil noir*, um potente fecho de luz que queima a nossa mente e o nosso aparato sensorial escurecendo os conceitos laterais (...)”⁴⁶ Ele é o poético na sua mais elevada proporção e nos leva para fora de nós mesmos. Na narrativa, o desvio da norma significa a ausência, a falta de palavras. Foi desse desvio e da linguagem simbólica que se valeu José Saramago em seu *Ensaio* para poder representar o terror da cegueira sensorial e espiritual do mundo moderno.

Gotthold Ephraim Lessing, sobre os limites da poesia e da pintura no seu *Laocoonte*, essa estátua redescoberta em Roma em 1506 e que se encontra hoje no Vaticano, escreveu em 1766 que o feio pode ser concebido na poesia, como meio artificial,

⁴⁵ SELIGMANN-SILVA, M. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In *Leituras do ciclo*. Org. Ana Luíza Andrade, Maria Lúcia de Barros Camargo, Raul Antelo. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999.

⁴⁶ Op. cit. p. 127.

deixando de ser feiúra ao relacionar-se com outras aparições para produzir novo efeito particular. No entanto, o feio na pintura ou escultura desperta apenas o asco, gerando desprazer. Lessing elogia o autor do *Laocoonte* por visar à beleza ao encobrir o feio, suavizando o grito em suspiro, não porque este evidencie uma alma indigna, mas porque a desfiguração da face ante a violenta dor corporal é asquerosa.

Ensaio sobre a cegueira sendo uma escritura altamente visual, provoca este desprazer em alguns leitores que a abandonam antes de completar sua leitura devido à narração descritiva do ambiente asqueroso e personagens grotescas.

(...) Uma fila grotesca de fêmeas malcheirosas, com as roupas imundas e andrajosas, parece impossível que a força animal do sexo seja assim tão poderosa, ao ponto de cegar o olfacto, que é o mais delicado dos sentidos, não faltam mesmo teólogos que afirmam, embora não por estas exactas palavras, que a maior dificuldade para chegar a viver razoavelmente no inferno é o cheiro que lá há. (E. S. C. p. 174)

Esta é uma leitura repugnante para alguns devido ao fato de quase se poder ver, cheirar, sentir asco ao ler a descrição da viscosidade do chão sujo pelas fezes no manicômio, a sujeira das roupas, dos corpos, das latrinas. “(..) pois não apenas o odor efetivo, mas também já a idéia do fedor desperta asco. Nós fugimos de locais fétidos por mais que tenhamos uma gripe.”⁴⁷

Saramago não faz uma idealização da catástrofe, como propõe Lessing em *Laocoonte*, não rende homenagem aos atingidos, não faz teodicéia⁴⁸, ou embelezamento da dor, antes, depõe e tenta entender. Márcio Seligmann-Silva refere-se à teoria do abjeto de Júlia Kristeva afirmando que esta aproxima várias vezes o sublime do abjeto, sem, no entanto, fazer distinção entre estes dois conceitos. Ele, porém, distingue aquele como um

⁴⁷ LESSING, G. E. “Laocoonte”, *Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*, São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 111.

⁴⁸ A teodicéia é um processo que não pretende estabelecer a responsabilidade dos homens, mas a de Deus.

sobre-sentido que nos escapa e que é da alçada do espiritual e este como um não-sentido que nos oprime e lida com o nosso corpo. O abjeto lida com a negação violenta do Não-Eu que instaura o Eu. Ele nos devolve ao pré-simbólico da natureza, ao corpo-matéria. O abjeto é o cadáver. Como o sublime, ele está ligado à falta e também nos amedronta e, além disso, ambos lidam com o inominável e com o ambíguo. Mas o sub-lime no século XVIII levou para a estética alguns elementos da teologia em dissolução e por sua vez, o abjeto não olha mais para o céu, para uma abundância de significados, nos remete antes, para o pré-lógico, para baixo – cadáver vem do latim *cadere*, cair. A encenação artística do abjeto retraça o ato originário, o assassinato do pai, que se encontra na base dos tabus, da lei e da cultura. O corpo, a pele com seus orifícios, dejetos e fluidos são elementos centrais da arte abjeta. É no corpo onde se assenta o simbólico da linguagem. “Se o corpo só se torna limpo com a perda da matéria fecal, essa separação reencena a separação originária.”⁴⁹ *Ensaio sobre a cegueira* com essa volta à sujeira, ao caos, é tentativa de separação desse simbólico pré-estabelecido e viciado, é um olhar para o chão, mimetizando o real abjeto em seu grau máximo, em tentativa de mobilidade ética e política por parte da literatura.

Espalhados pelo quintal, sofrendo de um resto de inútil vergonha, fizeram o que tinha de ser feito, também a mulher do médico, mas essa chorava olhando-os, chorava por todos eles, que nem parece que isso podem já, o seu próprio marido, o primeiro cego e a mulher, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, este garoto, via-os acorados sobre as ervas, entre os caules nodosos das couves, com as galinhas à espreita, o cão das lágrimas também descera, era mais um. Limpavam-se como puderam, pouco e mal, a uns punhados de ervas, a uns cacos de tijolo, aonde o braço conseguiu alcançar (...) (E. S. C. p. 243)

Kristeva, a respeito da estética do abjeto de Céline, afirma que ela só pode ser compreendida em sua relação com a guerra. Sobre a atual cultura do abjeto, Seligmann-Silva reafirma que ela é filha da *Shoah*. Ora, o manicômio onde ficam os reclusos, neste romance aqui referido, é paráfrase dos campos de concentração alemães⁵⁰. Vários elementos e situações dos campos já testemunhados por Primo Levi, encontram-se também aí. As

⁴⁹ KRISTEVA, apud SELIGMANN-SILVA Op. cit. p. 133.

⁵⁰ Cf. capítulo: *O testemunho da biopolítica: um recorte na contingência*. p. 90.

regras são quase as mesmas, os jargões usados pelos soldados e pelos reclusos, o estado de exceção, a banalização da morte, a biopolítica, os “muçulmanos”⁵¹... “Eram homens e mulheres que pareciam fluidos como espectros, podiam ser fantasmas assistindo por curiosidade a um enterro, apenas para recordarem como tinha sido no seu caso.” (E. S. C. p. 287).

Em semelhança aos campos de concentração há também no manicômio a impossível dignidade, os cegos bandidos que agem contra seus iguais em semelhança ao *sonderkomando*⁵², a ausência de palavras para expressar o abjeto e a barbárie e, até mesmo, uma personagem que se assemelha ao menino Hurbinek⁵³ de *Auschwitz* de quem tanto falava Levi, trata-se do rapazinho estrábico que articulava sem nenhuma expressão, “como um mecanismo repetidor automático”: “quero minha mãe” (p. 51)

Diferentemente da preocupação de Lessing, que, como vimos, proibia a representação de cenas extremas, agora o extremo é a regra. Contra Mendelssohn e Lessing que viam na representação de objetos asquerosos um tema estranho à arte por ser ‘sempre natureza e nunca imitação’, o que conta agora é justamente o anti-ilusionismo do asqueroso como realidade *tout court*. Ele bloqueia a nossa imaginação; mas estimula a nossa reflexão.⁵⁴

⁵¹ O muçulmano é conceito para várias disciplinas como paradigma de quem se encontra em uma situação limite. Remete ao significado literal do termo árabe muslim, que designa ao que se submete incondicionalmente à vontade de Deus. Porém, a disponibilidade para a morte naqueles dos campos não era um ato de vontade, mas uma destruição da vontade. Ao observar-se de longe um destes grupos, tinha-se a impressão de que eram árabes em oração. Desta imagem surgiu a definição usada em Auschwitz para indicar os que estavam morrendo de desnutrição.

⁵² Grupo de deportados aos quais se confiavam nos campos a gestão das câmaras de gás e dos crematórios. Eram os que tinham que conduzir os prisioneiros nus às câmaras de gás e manter a ordem entre eles, tirar os cadáveres, lavá-los, comprovar que não havia objetos escondidos nos orifícios corporais, arrancar os dentes de ouro das mandíbulas, cortar os cabelos das mulheres e lavá-los com amoníaco, transportar os cadáveres aos crematórios e verificar a certeza da combustão e limpar os fornos dos restos de cinza.

⁵³ Ele teria uns três anos e este nome foi-lhe dado pelos prisioneiros de Auschwitz. Uma das mulheres havia interpretado com aquelas sílabas um dos sons inarticulados que ele emitia de vez em quando. A partir de um certo momento, Hurbinek começa a repetir incessantemente uma palavra que ninguém no campo consegue entender, e que Levi transcreve como *massklo* ou *matisklo*.

⁵⁴ SELIGMANN-SILVA Op. cit. p. 135.

O pensamento é um jogo

Emmanuel Levinas pensa a respeito da filosofia do nazismo em *Algunas reflexiones sobre la filosofia del hitlerismo*, artigo que apareceu em *Esprit*, revista do catolicismo progressista de vanguarda, em 1934, quase ao dia seguinte da chegada de Hitler ao poder. Constata que por baixo de uma fraseologia miserável e de uma filosofia primária, há uma potência primitiva, um “mal elemental”. Esta força expressa a atitude primeira de uma alma frente ao conjunto do real e ao seu próprio destino, colocando em questão os princípios de toda uma civilização. Segundo este pensador, o judaísmo, por seu lado, traz uma mensagem de renovação do homem frente à limitação da história, que é a mais profunda e fundamental das limitações, ao resgatar o presente através do arrependimento gerador do perdão que repara. O tempo perde sua irreversibilidade quando o homem encontra no presente, com que modificar o passado, pois é no presente, apogeu do destino, que ele pode eternamente recomeçar sua liberdade. A alma possui o poder de liberar-se do que já foi, do que a tinha comprometido, para recuperar sua virgindade primeira.

Essa experiência aparece em *Ensaio sobre a cegueira*, sobretudo, no arrependimento do ladrão de automóveis e da rapariga de óculos escuros. Esta, ao ser tocada por aquele, de maneira maliciosa e sem permissão, desfere-lhe um golpe na perna com o salto fino de seu sapato, causando-lhe uma ferida, que se infecciona e o leva a morte.

A rapariga dos óculos, que se tinha levantado ao ouvir o gemido, veio-se chegando devagar, contando as camas. Inclinou-se para a frente, estendeu a mão, que roçou a cara da mulher do médico, e depois, tendo alcançado, sem saber como, a mão do ferido, que queimava, disse pesarosa, Peço-lhe perdão, a culpa foi toda minha, não era preciso fazer o que fiz, Deixe lá, respondeu o homem, são coisas que acontecem na vida, eu também fiz o que não devia ser feito. (E. S. C. p. 68)

Levinas declara no artigo acima mencionado que, segundo a interpretação tradicional, ter um corpo significa suportá-lo como um objeto do mundo exterior. Para Sócrates, o corpo é o obstáculo que quebra o impulso livre do espírito e o traz novamente a condições

terrenas, mas, como um obstáculo, ele não deve ser intransponível. O cristianismo e o liberalismo moderno alimentam este sentimento da eterna estranheza do corpo a respeito de nós mesmos. Por sua vez, os materialistas confundiam o eu com o corpo, ao preço de uma negação do espírito.

Porém, o corpo não é só um eterno estrangeiro, ele não é somente mais próximo e mais familiar que o resto do mundo, não exerce só domínio sobre nossa vida psicológica, nosso humor e nossa atividade. Além destas constatações, está o sentimento de identidade. Na dor física, por exemplo, o doente experimenta a simplicidade indivisível de seu ser quando dá voltas em seu leito de convalescente para encontrar uma posição que o alivie. Diriam alguns que, assim se revela a oposição do espírito a essa dor, em uma tentativa de superá-la. Todavia, essa tentativa desesperada do espírito que se rebela permanece, inelutavelmente, encerrada na dor. Essa desesperação se constitui no fundo mesmo da dor.

Ora, o espírito do ladrão de automóveis transformou-se em um estado oposto à nova condição em que seu corpo se encontrava. A dor do corpo fê-lo afrouxar a rigidez do egoísmo e a sentir-se com o raciocínio clarificado. Não que o espírito tenha, nessas condições em que se encontrava, ultrapassado o suposto obstáculo do corpo, ao contrário, o novo estado de espírito deu-se, devido às novas sensações do corpo.

As dores voltaram instantaneamente, com as serras com as brocas com os martelos, nem ele soube como conseguir não gritar. (...) Depois foi o raciocínio que o orientou a sentar-se e a mover-se lentamente (...) para trás (...) A perna, assim, não sofria tanto, além de que o suave declive do terreno, descaindo em direção à saída, ajudava. (...) Assombrava-o o espírito lógico que estava descobrindo na sua pessoa, a rapidez e o acerto dos raciocínios, via-se a si mesmo diferente, outro homem, e se não fosse este azar da perna estaria disposto a jurar que nunca em toda sua vida se sentira tão bem. (E.S.C., p. 78, 79, 80)

Declara, ainda, Levinas que o corpo não é apenas um feliz ou desgraçado acidente que nos coloca em relação com o mundo implacável da matéria. Trata-se de uma aderência à qual não é possível escapar. No romance de que se trata aqui, é abordada de forma direta esta estranheza ao próprio corpo, quando o primeiro cego, ainda em sua casa, inabitado com a recente cegueira, cortou o dedo com os cacos de uma jarra de flores que deixara cair.

Sentou-se, pôs as flores em cima das pernas, e, com muito cuidado, desenrolou o lenço. O sangue, pegajoso ao tacto, perturbou-o, pensou que devia ser porque não podia vê-lo, o seu sangue tornara-se numa viscosidade sem cor, em algo de certo modo alheio que apesar disso lhe pertencia, mas como uma ameaça de si contra si mesmo. (E. S. C. p. 16)

O biológico, continua Levinas, com toda sua fatalidade, é o coração e não simplesmente um objeto da vida espiritual. A essência do homem não se encontra, pois, na liberdade, no vôo acima das contingências, pelo contrário, encontra-se no encadeamento original e inelutável.

Assim, qualquer estrutura social que declare uma liberdade com respeito ao corpo e que não o comprometa, se torna suspeita de deslealdade e traição. As formas de sociedade moderna fundadas sobre o acordo de vontades livres, não parecerão só frágeis e inconsistentes, senão falsas e mentirosas. “Una sociedad de base consanguínea resulta de esta concretización del espíritu. Y entonces, si la raza no existe, hay que inventar-la!”⁵⁵ Esta liberdade constitui toda dignidade do pensamento, mas o perigo está na mentira que desliza no intervalo que se situa entre o homem e a idéia. O pensamento se torna jogo e o homem não se compromete com nenhuma verdade. A sociedade é, desta maneira, invadida por tudo o que não é autêntico, colocando-se serva dos interesses e da moda.

Dantes, quando víamos, também havia cegos, Poucos em comparação, os sentimentos em uso eram os de quem via, portanto os cegos sentiam com os sentimentos alheios, não como cegos que eram, agora, sim, o que está a nascer são os autênticos sentimentos dos cegos e ainda vamos no princípio, por enquanto ainda vivemos da memória do que sentíamos, não precisas ter olhos para saberes que a vida já é hoje (...) (E. S. C p. 242)

De agora em diante, declara Levinas, o homem se liga só a algumas idéias, como se acha ligado, desde o seu nascimento, a todos aqueles que são de seu sangue. Aquele que aceita a idéia que se propaga se torna seu amo tanto quanto aquele que a propõe. É um processo de igualação. Converter ou persuadir é criar-se pares. A ordem universal não se estabelece como corolário da expansão ideológica, é esta expansão mesma que se constitui

⁵⁵ LEVINAS, E. *Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo*. Trad. Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica S.A., 2001, P. 17.

a unidade de um mundo de amos e escravos. “La voluntad de poder de Nietzsche que la Alemania moderna recupera y glorifica no es solo un nuevo ideal; es un ideal que aporta al mismo tiempo su forma propia de universalización; la guerra, la conquista.”⁵⁶ O que está em jogo não é qualquer dogma de democracia, de parlamentarismo, de regime ditatorial ou de política religiosa. O que está em jogo é a humanidade mesma do homem.

É desta humanidade de que fala Levinas, que também trata o livro de José Saramago, uma humanidade cega.

A consciência (...) é coisa que existe e existiu sempre, não foi uma invenção dos filósofos do Quaternário, quando a alma mal passava ainda de um projecto confuso. Com o andar dos tempos, mais as actividades da convivência e as trocas genéticas, acabamos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca. (E. S. C. p. 26)

Correspondência

A esse encadeamento do biológico ao espiritual de que trata Levinas, Félix Guattari⁵⁷ acresce ainda o meio ambiente e as relações sociais, em semelhança ao que já dissera Buck-Morss⁵⁸, lembrando Benjamin, a respeito do sistema sinestético. Assim como já também afirmara Condillac⁵⁹ que o sentimento da alma, passa antes pelos órgãos, extraindo das sensações, todos os seus sentimentos e faculdades e, referindo-se à contigüidade dos corpos, ele diz que só podemos obtê-la, unindo dimensão com dimensão e corpos com corpos. Entre as sensações que devemos ao tato, observa ainda Condillac, uma é a sensação de extensão: formada pela contigüidade de outros contínuos, lembrando, contrariamente às relações piramidais, as relações em rede. Contudo, essa contigüidade, não

⁵⁶ LEVINAS, M. Op. cit. p. 20.

⁵⁷ GUATTARI, F. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt, Campinas, SP: Papirus, 1990.

⁵⁸ Estética e anestética: O “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. Op. cit.

⁵⁹ Op. cit.

é projetada em linha reta, para um objetivo preciso, de percepção concreta, como no estilo clássico. A unidade e linearidade da arte clássica que se apresenta acabada e fechada são vistas também na família, no estado, na burocracia, culminando no totalitarismo.

Esse totalitarismo é simbolizado por Saramago na passagem em que o cego da voz desconhecida relata o momento em que cegou. Ele conta que estava em um museu a olhar em um único quadro, vários outros quadros de pintores clássicos europeus: espanhol, inglês, italiano, holandês... Eles representavam imagens antropocêntricas e pavorosas do mundo exterior. O cego da voz desconhecida cegou a olhar justamente o medo nos olhos de um cavalo nas batalhas. A exemplo do espírito (orixá) do candomblé que desce sobre seu cavalo, este, também no quadro descrito acima, pode simbolizar o corpo que sente medo e dor. O cego da voz desconhecida, ao terminar seu relato, ouviu da rapariga dos óculos escuros que o medo também cega. Em uma outra passagem do livro, quando os cegos já estavam na cidade, fora do manicômio, o narrador faz novamente referência ao antropocentrismo clássico e sua cegueira em relação ao fato de ser o homem aquele que é olhado pelo espetáculo do mundo: “Quanto aos museus, é uma autêntica dor de alma, de cortar o coração, toda aquela gente, gente, digo bem, todas aquelas pinturas, todas aquelas esculturas sem terem diante de si uma pessoa a quem olhar. (E. S. C. p. 232)”

A contigüidade de que trata Condillac⁶⁰, deve então, ao contrário da pintura clássica, visar uma atmosfera de profundidade da vivência, como no barroco com suas redobras, sua interdependência de sombra e luz e detalhes que se correspondem uns com os outros, redundando, não mais “em extensão (desenvolvimento), mas em intensão (aprofundamento).”⁶¹ *Ensaio sobre a cegueira* possui, ele próprio, elementos barrocos nas suas contíguas dicotomias: claro-escuro, dentro-fora, corpo-espírito, razão-sensível, visível-invisível, visão-cegueira, masculino-feminino, morte-vida, céu-terra, alto-baixo, sobejando

⁶⁰ Op. cit.

⁶¹ MAFFESOLI, M. Op. cit. p. 111.

os pares dicotômicos em seus interstícios. O autor salienta os dois últimos pares referidos acima, no final do livro:

A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava. (p. 310).

Vale aqui também lembrar, a respeito dos interstícios entre o dentro e o fora, a metáfora da alça do vaso de Georg Simmel⁶², cuja dupla função faz aderir de um lado ao recipiente, inscrevendo-se intrinsecamente à sua forma, como elemento de sua própria beleza e, do outro, permite que ele sirva, salvando-lhe de seu isolamento, integrando-o ao exterior. A estética, assim, é compreendida no para-si e para-o-outro.

Guattari⁶³ a esse respeito adverte sobre a necessidade de uma revolução política, social e cultural que reoriente os objetivos da produção de bens, não apenas visíveis, mas também os invisíveis, tais como de sensibilidade, inteligência e desejo. Esses bens materiais e imateriais a que ele nomeia de *ecosofia*, compõem-se, além do meio ambiente e das relações sociais, também da subjetividade humana. Esta *ecosofia* mental deverá criar uma outra relação do sujeito com o corpo, com o tempo, com a física e a metafísica. Ela deverá agir mais como o artista do que como os profissionais 'psi,' revertendo a uniformização da mídia, da moda, da publicidade, que levam à cegueira do conformismo e das opiniões manipuladas. Como afirma ele, o sujeito não é evidente, à maneira de Descartes. O que há, são componentes de subjetivação que são relativamente autônomos e muitas vezes discordantes entre si. Os que se ocupam da subjetividade, reificam-na e só a abordam de modo a cuidar para que não se afastem dos paradigmas pseudo-científicos.

Faz-se urgente o descarte das referências científicas a fim de se reinventar paradigma “ético-estéticas,” pois os peixes da ecologia ambiental equivalem aos sem teto, aos que se

⁶² Apud MAFESOLLI. Op. cit.

⁶³ Op. cit.

encontram também na margem. Sem uma salvação prévia do homem, não é possível a salvação ambiental.

Saramago também se refere, na sua alegoria da cegueira, a esta catástrofe *sócio-ambiente-mental* produzida pelo mundo capitalista. “O tempo está-se a acabar, a podridão alastra, as doenças encontram as portas abertas, a água esgota-se, a comida tornou-se veneno (...) Abramos os olhos” (p. 283)

Não somente há extinção das espécies, observa ainda Guattari, há também a das palavras e dos gestos de solidariedade humana. O “Capitalismo Mundial Integrado” descentra seu poder sobre as estruturas de bens e serviços, produzindo também signos de subjetividade através do controle que exerce sobre a mídia. Ele repousa em semióticas econômicas, jurídicas, técnico-científicas e de subjetivação. A subjetividade capitalista engendra a infância, o amor, a arte. Ela trabalha com identificações padrão e tudo o que desencadeia a loucura, a dor, a morte.

A ecologia mental deve encarar seus efeitos no cotidiano individual, doméstico, conjugal, de vizinhança, de criação e de ética pessoal, a começar por micropolíticas que substituam as antigas formas de engajamento religioso, político, associativo por novas práticas estéticas de rupturas a-significantes, enfatiza Guattari.

O oftalmologista da alegoria saramaguiana, ao sair do manicômio, procura por uma organização, uma comunidade por vir que deveria existir em cada prédio, em cada rua, em cada bairro. Uma organização feita sem conceitos sociológicos que possam justificá-la, realizada pelo instinto de agregação e de identificação já está estabelecida em sua casa, onde convivem: ele, o primeiro cego, suas mulheres, o rapazinho estrábico, o velho da venda preta e a rapariga de óculos escuros. Aliás, a sensibilidade estética deste último casal lembra que além do par produção-reprodução, como expressão de um tempo progressivo, existem resquícios de uma outra maneira de estar junto, repousando sobre o “nada” que não

se contabiliza. Talvez, o que o médico procurasse na cidade, fosse esta *ecosofia* proposta por Félix Guattari, mas o que encontra é a mesma retórica capitalista anterior à cegueira.

Atravessaram uma praça onde havia grupos de cegos que se entretinham a escutar os discursos doutros cegos, à primeira vista não pareciam cegos nem uns nem outros, os que falavam viravam inflamadamente a cara para os que ouviam, os que ouviam viravam atentamente a cara para os que falavam. Proclamavam-se ali os princípios fundamentais dos grandes sistemas organizados, a propriedade privada, o livre câmbio, o mercado, a bolsa, a taxaço fiscal, o juro, a apropriação, a desapropriação, a produção a distribuição, o consumo, o abastecimento e o desabastecimento, a riqueza e a pobreza, a comunicação, a repressão e a delinquência, as lotarias, os edifícios prisionais, o código penal, o código civil (...) Aqui fala-se de organização, disse a mulher do médico ao marido, Já reparei, respondeu ele, e calou-se. (E. S. C. p. 295-296)

As três ecologias devem fazer parte do que Guattari chama de *heterogênese*, isto é, um procedimento de “ressingularização”, onde entram não só os indivíduos, mas as escolas, as prefeituras, o urbanismo, etc.. Não mais se trata da preocupação das grandes utopias projetivas, mas das pequenas utopias anômicas, reversíveis, vividas no cotidiano, sem uma hierarquia que possa fixá-las. Por sua parte, o modo de proceder saramaguiano é frisar os dispositivos perversos e corrompidos do mundo pré-estabelecido para perturbar sua falsa homogeneidade.

CAPÍTULO II

Outro ponto de vista da cegueira

O que chamo de noite difere da obscuridade do pensamento; a noite tem a violência da luz. A noite é a juventude e a embriaguez do pensamento.

Georges Bataille

Dispositivos

É uma cegueira de superfície a saramaguiana, ela aponta para imagens concretas, cegos são os que não vêem de que forma estão sendo olhados por este “Capitalismo Mundial Integrado” de que fala Félix Guatari. Porém, há outros pontos de vista que, no mesmo contexto, dirigem suas metáforas para outras direções. A cegueira para a qual aponta Ernesto Sábato em *Informe sobre ciegos*⁶⁴ parece abstrata e transcendente porque habita outro mundo, não se pode ver nitidamente da superfície. Ela comanda o espetáculo de marionetes do qual fazem parte homens e instituições. É cego, portanto, justamente este “Capitalismo Mundial Integrado,” seita composta por répteis, de pele fria e escorregadia que habita úmidos subterrâneos, conforme descreve o personagem e também narrador Fernando Olmos, pois os cegos comuns, segundo ele, ao contrário daqueles da Seita, que possuem “Potência Luminosa,” são somente manifestações a causarem pouca impressão.

(...) esas logias y sectas que están invisiblemente difundidas entre los hombres y que, sin que uno lo sepa y ni siquiera llegue a sospecharlo, nos vigilan permanentemente, nos persiguen, deciden nuestro destino, nuestro fracaso, y hasta nuestra muerte. Cosa que en grado sumo pasa con la Secta de los ciegos, que, para mayor desgracia de los inadvertidos, tienen a su servicio hombres y mujeres normales: en parte engañados por la Organización; en parte, como

⁶⁴ Um dos quatro capítulos de *Sobre heróis e tumbas* e que por sua independência em relação aos outros, foi transformado em um livro à parte.

consecuencia de una propaganda sensiblera y demagógica; y, en fin, en buena medida, por temor a los castigos físicos y metafísicos que se murmura reciben los que se atreven a indagar en sus secretos.⁶⁵

Estes, contrariamente aos cegos de Saramago não perderam nenhum dos sentidos humanos, pois que já não os possuíam, são seres sobre humanos, vivem nas trevas e dominam as luzes pelo mesmo “dispositivo” sobre o qual foi descrito em *Ensaio sobre a cegueira*:

Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, eis-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis. (E. S. C. pp. 15-16)

Este “dispositivo” alegorizado por Saramago e Sábato em suas narrativas, Giorgio Agamben retoma de Foucault em clara definição:

- 1) É um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, lingüístico e não-lingüístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
- 2) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder.
- 3) É algo de geral (um *reseau*, uma “rede”) porque inclui em si a episteme, que para Foucault é aquilo que em uma certa sociedade permite distinguir o que é aceito como um enunciado científico daquilo que não é científico.⁶⁶

A respeito desta terminologia Agamben faz genealogia da obra de Foucault e de um contexto histórico maior. O que se tornou mais tarde “dispositivo” para Foucault, a princípio, ele chamava de positividade (*positivité*). Agamben descobriu a proveniência deste termo na leitura de *Introduction à la philosophie de Hegel*, escrito por Jean Hyppolite. Hegel faz oposição entre “religião natural” e “religião positiva:” aquela compreende a relação da razão humana com o divino, esta diz respeito ao conjunto das crenças, das regras e dos ritos impostos aos indivíduos pelo exterior e que se torna interiorizada nos sistemas

⁶⁵ SÁBATO, E. *Informe sobre ciegos*. Op. cit. p. 31.

⁶⁶ AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? Trad. Nilcéia Valdati. Em *A exceção e o excesso - Outra Travessia*, Florianópolis, UFSC, 2º semestre, 2005.

das crenças e dos sentimentos em uma determinada sociedade e em um determinado momento histórico. Hyppolite aponta a dialética entre natureza-liberdade-razão e positividade-coerção-história. A positividade, como um obstáculo à liberdade humana, é condenada por Hegel. O que prevalece no curso do pensamento hegeliano é a conciliação da positividade com a razão em adaptação à concretude da vida humana. Porém, Foucault não concilia nem enfatiza o conflito entre estes dois elementos, ele, antes, investiga os modos concretos em que as positivities ou dispositivos atuam nas relações de poder. O uso foucaultiano do termo dispositivo se refere a práticas e mecanismos lingüísticos e não-lingüísticos, jurídicos, técnicos e militares com o objetivo de sustentar uma urgência e de obter resultados.

Na sua investigação genealógica Agamben faz uma aproximação dos termos dispositivo e economia. *Oikonomia* é administração do *oikos*: casa. Trata-se de uma práxis que deve fazer frente a um problema particular. Na teologia uma economia divina surgiu com o problema da Trindade. No decorrer do segundo século houve forte resistência no interior da igreja com relação à Trindade das figuras divinas: Pai, Filho e Espírito, pois, deste modo, se arriscava a reintroduzir o politeísmo e o paganismo na fé cristã. Com o intuito de convencer os adversários considerados “monarquianos,”⁶⁷ teólogos utilizaram o termo *oikonomia* com o argumento de que Deus é uno em seu ser e substância, mas é tríplice na *oikonomia* (administração) de sua casa, sua vida, o mundo que criou. Sendo um bom pai, confiará ao filho a administração e o governo da história dos homens, sem perder para este o seu poder e sua unidade. *Oikonomia* passou a significar, de modo particular, a encarnação do filho e a economia da redenção e da salvação. Em *Informe sobre ciegos* o personagem Fernando amplia a explicação desta *oikonomia* no seguinte relato:

(...) según los gnósticos, el mundo sensible fue creado por un demônio llamado Jehová. Por largo tiempo la Suprema Deidad deja que obre libremente en el mundo, pero al fin envía a su hijo a que temporariamente habite en el cuerpo de Jesús, para de este modo liberar al mundo de las falaces enseñanzas de Moisés. Ahora bien: Mahoma pensaba, como algunos de estos gnósticos, que Jesús era un simple ser humano, que el Hijo de Dios había descendido a él en el bautismo

⁶⁷ Partidários do governo de um só.

y lo abandono en la Pasión, ya que si no, sería inexplicable el famoso grito: “Dios mío, Dios mío, por qué me has abandonado?”. Y cuando los romanos y los judíos escarnecen a Jesús, están escarneciendo una espécie de fantasma.⁶⁸

Este espectro que liga e ao mesmo tempo separa o divino da esfera humana, também em *Ensaio sobre a cegueira* é mencionado. Conforme referência no capítulo anterior deste trabalho, o episódio em que as imagens estão na igreja com os olhos vendados e sua relação com a digressão feita por Didi-Huberman⁶⁹ sobre a Ressurreição, relaciona-se com o aspecto fantasmagórico da providência divina.

O termo *oikonomia* foi o dispositivo usado, então, para a introdução do dogma trinitário e a idéia de um governo divino providencial para o mundo. Mas a herança que a doutrina teológica da *oikonomia* deixa à cultura do ocidente, nesta tentativa de remover a divisão de Deus, reaparece em uma cisão entre Deus e ação, ontologia e práxis. A ação, isto é, economia e política, não encontra nenhum fundamento no ser. Esta noção de *oikonomia* se funda com a de providência, significando o governo salvador do mundo e da história dos homens, sendo reforçada com a tradução deste termo grego pelos padres latinos por *Dispositio*, do qual deriva “dispositivo.”

Além da “positividade” de Hegel, e eu acrescento o “Capitalismo Mundial Integrado” de Guatari, o “dispositivo” de Foucault se cruza ainda com a Gestell (aparato) de Heidegger. O “aparato” é entendido por Heidegger como o desvelamento do real sobre o modo de ordenar. A referência a uma *oikonomia*, qual seja, um conjunto de práxis, saberes, medidas e instituições, cujo objetivo é de governar e controlar os comportamentos e pensamentos dos homens é comum a todos esses termos.

Agamben situa os dispositivos de Foucault em um novo contexto, ele separa, de um lado os seres vivos, a ontologia das criaturas e, do outro, os dispositivos, a *oikonomia*, na qual os vivos estão capturados e, entre eles, encontra-se o sujeito, resultante da relação entre vivos e dispositivos. Eis um descompasso: uma proliferação de subjetivação em

⁶⁸ *Informe sobre ciegos*. Op. cit. pp. 44-45.

⁶⁹ Cf. cap. I. p. 29.

uma dada sociedade e que também se acumula em um mesmo sujeito, dá-lhe a ilusão de que ele é único. Este equívoco resulta de uma ilimitada proliferação dos dispositivos na fase extrema de consolidação capitalista atual. A impressão produzida de que a categoria da subjetividade perde consistência se dá devido a esta acumulação de dispositivos operando em um mesmo sujeito, mas trata-se, ao contrário, de uma disseminação que acrescenta o mascaramento que acompanha a identidade pessoal, conforme Giorgio Agamben.

José Saramago em todo seu ensaio indica estes dispositivos produtores de subjetivação, nas suas alegorias, nos provérbios. Alguns exemplos lingüísticos desta disseminação também são fornecidos por Ernesto Sábato nos anúncios de jornais, avisos em tabuletas, cartazes, inscrições em banheiros, todos escritos em caixa alta em seu Informe. No entanto, Fernando é considerado louco pelos demais, por ameaçar estes dispositivos com seu próprio ser que transborda:

No sé lo que pasará en los otros. Solo puedo decir que en mí esa identidad de pronto se pierde y que esa deformación del yo de pronto alcanza proporciones inmensas: grandes regiones de mi espíritu empiezan a hincharse (a veces hasta siento la presión física de mi cuerpo, en mi cabeza sobre todo), avanzan como silenciosos pseudopodios, ciegos y sigilosos, hacia otras regiones de la raza y finalmente hasta oscuras y antiguas regiones zoológicas;⁷⁰

Para o vivente, a cisão que o separa de si mesmo e da relação imediata com o seu ambiente e que reproduz a *oikonomia* que dividiu Deus entre ser e ação, se deu com o processo que tornou humanos os animais, gerando, desta forma, o tédio. Os dispositivos, segundo Agamben povoam com instrumentos, objetos, bugigangas e tecnologias o Aberto, ou seja, a possibilidade de conhecer o ente enquanto ente e de construir um mundo. O homem, que poderia gozar deste Aberto, movimenta em vão os comportamentos animais que se separam dele por meio dos dispositivos na busca de um desejo humano de felicidade. Aqui, encontra-se a potência específica do dispositivo: capturar e subjetivar este desejo em uma esfera separada.

⁷⁰ Informe sobre ciegos. Op. cit. p. 53.

A estratégia proposta por Agamben e que, segundo ele, deve-se adotar no corpo-a-corpo com os dispositivos, é um contradispositivo que ele chama de profanação, termo este proveniente da esfera do direito e da religião romanas. Sagradas eram todas as coisas subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens por pertencerem aos deuses. Todo ato que violasse ou transgredisse o sagrado era chamado de sacrilégio. Se consagrar designava a saída das coisas da esfera do humano, profanar significava restituí-las aos homens. Aquilo que transfere coisas, lugares, animais e pessoas do uso comum e as transfere para uma esfera separada é definido por religião. O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício. Através de uma série de rituais, o sacrifício sanciona a passagem de alguma coisa profana para o sagrado. Mas também, pelo rito, aquilo que foi separado pode retornar à esfera profana.

Esses processos de separação que definem a religião são generalizados e levados ao extremo pelo capitalismo e as figuras modernas de poder. Ao contrário dos dispositivos de uma sociedade disciplinar tradicional que cria corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua liberdade enquanto sujeitos no processo mesmo de seu assujeitamento, na fase atual do capitalismo, os dispositivos não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto pela produção de processos de dessubjetivação. O dispositivo, para que não se reduza à mera máquina de violência, necessita destes processos de subjetivação e dessubjetivação a garantir governabilidade. Acontece que tanto os processos de subjetivação quanto os de dessubjetivação não dão lugar a um novo sujeito, a não ser em forma espectral. Agamben, para tal reflexão, toma como exemplo a confissão: na confissão penitencial, através da negação do Eu, constitui-se um outro sujeito em assunção não do novo, mas do velho. O dispositivo penitencial opera uma cisão do indivíduo que encontra outra verdade na sua transformação pelo repúdio do sujeito pecador. Mas essa outra verdade não encontra nenhuma subjetivação real. Em consequência, o declínio das grandes utopias que pressupunham sujeitos e identidades reais e o triunfo da *oikonomia*, isto é, a pura máquina

de governo visando apenas a própria reprodução. Todavia, o homem comum e dócil, na sua imensa prisão, vigiado pelos inquietos olhos tecnológicos das autoridades é considerado um terrorista em potencial. É justamente nesse temor ao homem comum por parte do poder, que Agamben antevê a possibilidade de uma profanação a anular dispositivos e tornar a máquina ingovernável.

Os dispositivos em *Ensaio sobre a cegueira* operam a cisão que ocorre no vivente que se perde de si mesmo e de seu ambiente (por obra da *oikonomia*) diretamente sobre os sentidos das personagens a ponto de estas os perderem. O contradispositivo saramaguiano é depor esta separação, propondo uma reintegração do humano consigo mesmo e com o mundo, também por via dos sentidos. Em *Informe sobre ciegos* o personagem Fernando Olmos não é, como Agamben observara, um homem comum e dócil considerado pelo poder governamental como mais um terrorista virtual, sua profanação é precoce, desde criança ele já furava os olhos dos pássaros e destruía formigueiros.

Contradispositivos

Fernando recorda que sua investigação (não a inconsciente) a respeito da seita de cegos, começou precisamente no verão de 1947, ao passar em frente à Praça de Mayo, na rua San Martín, no caminho da Municipalidad, quando ali viu uma cega vendendo miudezas (tempo e lugar nesta narrativa, ao contrário da outra, são especificamente demarcados). Também, através dos sentidos, ele toma consciência, uma espécie de consciência instalada na superfície do corpo:

Yo caminaba, mientras oía la campanilla que intentaba penetrar en los estratos más profundos de mi conciencia: la oía pero no la escuchaba. Hasta que de pronto aquel sonido ténue pero penetrante y obsesivo pareció tocar alguna zona sensible de mi yo, alguno de esos lugares en que la piel del yo es finísima y de sensibilidad anormal: y desperté sobresaltado, como ante un peligro repentino y perverso, como si en la oscuridad hubiese tocado con mis manos la piel helada de un réptil.⁷¹

⁷¹ SABATO, E. Op. cit. pp 29-30.

José Saramago, se nos relevos da capa do livro, já indicia através do tato o *locus* sobre o qual operam os dispositivos e contradispositivos, Ernesto Sábato, também na capa, através da linguagem, no título, dá a pista do *modus operandi* destes, a saber, na antinomia forma/informe. Um não trata, ensaia; o outro arruina a aparência de documento na sua própria conservação, fornecida pela ambigüidade do termo “informe”. Uma espécie de violação do interior que mantém o exterior. E se em *Ensaio sobre a cegueira* são os sentidos que reagem ao olhar o abjeto, em *Informe sobre ciegos* o informe é o próprio abjeto a olhar o mascaramento da forma.

Com o termo “heterologia” (“ciência do que é completamente outro”) Bataille⁷² propõe uma “teoria heterológica do conhecimento” e uma reflexão sobre o seu valor de uso. Ao apontar o valor de uso antropológico das “forças excrementais,” ele declara que estas expõem certos valores da civilização a domesticar o processo de digestão humana. O filósofo explica a combinação dos impulsos de excreção e apropriação como definidores das atividades humanas em que a excreção é resultante de uma heterogeneidade e a apropriação se caracteriza por uma homogeneidade daquele que se apropria e dos objetos como resultado final. Contudo, nas sociedades atuais, prevalecem justamente as fases excretórias dos processos de apropriação, cujo resultado final são os objetos, transformados em séries de idéias dispostas ao consumo, de forma racional, em colaboração para um mundo homogêneo. Assim, o consumo convencional se opõe ao consumo sacrificial, sendo aquele, o heterogêneo homogeneizado e este acusa a heterogeneidade do objeto da excreção. O valor de uso improdutivo do excremento é substituído pelo valor de troca com a homogeneização, transformando-o em idéia. Jacques de Moraes cita o exemplo que Bataille colhe em Sade: “Verneuil faz cagar, come o cocô e quer que se coma o dele. Aquela que ele fez comer sua merda vomita e ele engole o que ela expele.”⁷³

⁷² Apud. JACQUES DE MORAES, M. Op. cit.

⁷³ Op. cit. p.113.

A esta sublimação das pulsões, em proveito de construtos civilizatórios, acusada por Bataille, o personagem Fernando em *Informe sobre ciegos* também faz acusação. Ele declara que o motivo de seu “informe” são os hipócritas que manipulam a sociedade, defendidos pela escola e a polícia, são, por exemplo, “niñitos de blanco delantal,” “profesoras de enseñanza secundaria,” “venerables ancianos,” “distinguidas matronas,” “pobres cieguitos,” os cegos toscos e os intelectuais: “Hay ciegos que solo sirven para trabajo de choque: hay entre ellos el equivalente de los estibadores o de los gendarmes; y hay los Kierkegaards y los Prousts”.⁷⁴ A este “ejército de canallas” ele propõe que sejam alimentados com sua própria canalhice, qual seja, excremento real, não metafórico, conforme ele enfatiza.

(...) el inmenso ejército deberá ponerse en marcha hacia sus establos, donde cada uno de los integrantes consumirá su propia e exacta basura. Operación infinita, como se comprende (y ahí estaría la verdadera broma), porque al defecar, en virtud del Principio de Conservación de los Excrementos, expulsarían la misma cantidad ingerida. Cantidad que vuelta a ser colocada delante de sus hocicos, mediante un movimiento de inversión colectiva a una voz de orden militar, debería ser ingerida nuevamente.

Y así, *ad infinitum*.⁷⁵

Ora, com a apropriação do próprio excremento, fecharia-se o ciclo de reprodução de objetos homogêneos, permanecendo estes restritos somente entre os “canalhas”.

A revista *Documents*⁷⁶ cujo primeiro número foi publicado em abril de 1929 e tem como um dos seus principais animadores Georges Bataille, a partir do seu segundo número, ganha uma nova seção intitulada *Dictionnaire critique*. Este Dicionário não era ordenado por ordem alfabética e seus verbetes possuíam tamanhos variados. A arbitrariedade e o acaso constituíam seu próprio cerne em sabotagem contra os sistemas, o universo acadêmico e a estética da forma, porém, de modo algum havia flacidez nas suas reflexões. Na definição do verbete “informe” Bataille explica seu próprio procedimento no dicionário de *Documents*:

⁷⁴ SÁBATO, E. Op. cit. p.121.

⁷⁵ Op.cit. p. 101.

⁷⁶ Apud JACQUES DE MORAES, M. Op. cit.

INFORME – Um dicionário começaria a partir do momento em que não fornecesse mais o sentido mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em compensação, dizer que o universo não se assemelha a nada e que ele só é informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro.⁷⁷

Na atribuição dada por Bataille às palavras em um dicionário, trocando o sentido pela tarefa, esta tem o trabalho de fazer ver a forma dessemelhante à sua instituição ao invés daquele que apenas a transmite e fixa. O informe, então, se define como uma forma precária, que está permanentemente em formação e, portanto, aberta para sua diferença, isto é, para seu “informe”.

Ensaio sobre a cegueira propõe, para a cura do “mal branco,” uma estética dos sentidos, ao passo que, *Informe sobre ciegos* na mesma proposta, mas em oposição na sua abordagem, acusa e investiga um aprisionamento pela estética da forma, resultante de uma apropriação homogênea de objetos excrementais. Fernando considera-se um investigador do “Mal,” para tal propósito, em atitude oposta aos cegos do livro de Saramago, ele isola-se voluntariamente daquilo que a sociedade chama de boa conduta, mimetizando-se ao próprio mal. Em advertência de que, embora consciente, também se encontra refém de um assujeitamento, ele conduz sua narrativa, mimetizando-a também a uma forma: no título, por exemplo, nos letrados em caixa alta, na descrição exata do lugar e tempo, na descrição de seu registro civil... À afirmativa de Lacan⁷⁸ de que todo discurso que almeja abordar a realidade é obrigado a se manter num deslizamento perpétuo de sentido, *Informe sobre ciegos* se constitui numa perspectiva oblíqua. Em outros termos, talvez seja justamente pela consciência de tal proposição que esta escritura se dá num irônico mascaramento da linguagem em fantasia formal, quem gargalha é a máscara que se encontra por baixo.

⁷⁷ Op. cit. p. 111

⁷⁸ LACAN, J. *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Vera Ribeiro. Rev. Marcus André Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.. 1999.

Encontra-se aí uma suplência de máscaras e de sentidos da linguagem. No esforço de abraçar a realidade, enunciando-a no discurso, não se consegue nada além de mostrar o que a introdução do discurso acrescenta de desorganizador, ou mesmo de perverso, a essa realidade, diz Lacan.

O desejo inconsciente de Fernando por liberar-se do aprisionamento da forma já se revelara, de maneira inversa, em sua infância, em repetidos sonhos em que ele era uma criança que observava conscientemente os seus gestos, olhares e palavras como se fosse outro. Nestes sonhos ele diz a si que observa as sombras de uma parede no chão e, com temor, controla-as para que não se movam. E este temor não era pelo deslocamento natural que a sombra pudesse ter pelo movimento do sol, mas por “OTRA COSA.” Ao final do sonho, ele via que a sombra começava a mover-se e a deformar-se e, então, despertava apavorado. A revelação de que a realidade poderia começar a mover-se, deformar-se e perder todo o sentido veio-lhe à consciência quando ele, ainda com menos de vinte anos, era chefe de uma quadrilha de assaltantes. Nesta ocasião, com esforço, concentrou toda a sua vontade para impedir a instabilidade do mundo ao seu redor. Um dia, quando estava só em seu quarto, repentinamente, começou a cumprir-se aquilo que tanto o apavorava: a sombra começou a mover-se e ele, vertiginosamente, fundiu-se ao caos, mas ao final como uma espécie de âncora, tratou de amarrar os pedaços da realidade que pareciam querer ir à deriva. Este episódio voltou a acontecer-lhe inúmeras vezes e as pessoas, ao verem seu olhar fixo e alheio, achavam que ele estava enlouquecendo. Para descansar desta obrigação de, com a mente vigilante e enérgica, manter a realidade estável, ele desejava ser internado em um manicômio.

Pero lo peor no sucede a mi alrededor sino en mi interior, porque mi próprio yo empezaba de pronto a deformarse, a estirarse, a metamorfosearse. Yo me llamo Fernando Vidal Olmos, y esas tres palabras son como un sello, como una garantía de que soy “algo”, algo bien definido: no solo por el color de mis ojos, por mi estatura, por mi edad, por mi día de nacimiento y mis padres (es decir, por esos datos que aparecen en la cédula de identidad), sino por algo más profundo de índole espiritual: por un conjunto de recuerdos, de sentimientos, de ideas que dentro de uno mantienen la estructura de ese “algo”, que es Fernando Vidal y no el cartero o el carnicero. Pero qué impide que en esse cuerpo tabulado

en mi libreta de enrolamiento no pueda de pronto, en virtud de algún cataclismo, habitar el alma del portero o el espíritu de Sade?⁷⁹

Monstruosidade ou natureza humana

Em *Documents* Bataille apresenta junto com seu artigo *Figura Humana*, algumas fotografias tiradas alguns anos antes e que, por isso, causam algum estranhamento aos seus contemporâneos. Ao refletir a esse respeito, ele coloca em questão o caráter ao mesmo tempo “improvável” e espectral do que se apresenta como forma, refutando uma “natureza humana”. A respeito de um casal que faz parte do conjunto das imagens na revista, ele diz que só poderia ser uma descendência de monstros, a deste casal, se se fosse levar em conta tal natureza. Assim, ele sugere que estes monstros estão entre nós, senão em nós. Eis um fragmento de seu verbete *Arquitetura* citado por Jacques de Moraes:

(...) Os homens representam aparentemente, no processo morfológico, apenas uma etapa intermediária entre os macacos e os grandes edifícios. As formas se tornaram cada vez mais estáticas, cada vez mais dominantes. Do mesmo modo, a ordem humana é desde a origem, solidária da ordem arquitetural, que é apenas o seu desenvolvimento. (...) Toda uma atividade terrestre atualmente, e certamente a mais brilhante na ordem intelectual, tende, aliás, para tal sentido, denunciando a insuficiência da predominância humana: assim, por mais estranho que isso possa parecer quando se trata de uma criatura tão elegante quanto o ser humano, um caminho se abre – indicado pelos pintores – rumo à monstruosidade bestial; como se não houvesse outra chance de escapar à chusma arquitetural.⁸⁰

No mesmo estágio em que Bataille situa o humano, isto é, em “uma etapa intermediária entre macacos e grandes edifícios”, também Fernando se vê obrigado a permanecer, em forma estática, com pavor deste “informe” que insiste em desprender-se.

(...) en los rincones más ocultos de nuestro yo durmen recuerdos de aquellos seres que nos precedieron, así como conservamos restos de pez o réptil; dominados por el nuevo yo y por el nuevo cuerpo, pero prontos a despertar y salir cuando las fuerzas, las tensiones, los alambres y tornillos que manitenen el yo actual, por alguna causa que desconecemos, se aflojan y ceden, y las fieras y animales prehistóricos que nos habitan salen en libertad.⁸¹

⁷⁹ *Informe sobre ciegos*, Op. cit. p. 52.

⁸⁰ JACQUES DE MORAES, M. Op. cit. p. 111.

⁸¹ *Informe sobre ciegos*. Op. cit. pp. 53-54.

Por conta de tal ameaça, ele deseja, então, a reclusão, onde pudesse estar livre para acolher aquilo que, dele, escapa a ele, a saber, a profana e perturbadora insubordinação do sintoma. Ali, talvez, não tivesse que apropriar-se do excremento dos cegos da seita que ainda o mantém em “forma” no convívio social.

Em seus estudos sobre o mimetismo, Roger Caillois⁸² verifica que o animal camufla-se não para salvar sua vida, pois a camuflagem é do reino da visão e nos animais, a caça pertence ao reino olfativo. Para ele, o mimetismo não é uma conduta adaptativa, ao contrário, o animal submete-se de maneira psicótica aos ditames do espaço. Trata-se de uma certa incapacidade de manter os limites entre o interior e o exterior, entre a figura e o fundo. Borram-se os contornos de sua integridade, de sua “auto-posseção”. Caillois compara esta experiência com a “alma despossuída” dos esquizofrênicos, que é engolida pela “força devoradora do espaço”. O corpo e o pensamento se fundem e o indivíduo ultrapassa sua própria pele, chegando ao outro lado dos seus sentidos, onde, de qualquer ponto do espaço, contempla-se a si mesmo, e sente que já é o próprio espaço.

No livro de Saramago, os reclusos da cegueira branca (sintoma da escravidão da “forma” que sobrecarrega o olhar que se contenta com o que vê) foram obrigados por esse mesmo regime arquitetural a submeterem-se à sujeira “informe” e sacrificial dos próprios excrementos e dos alheios, não metafóricos, mas reais, cumprindo-se, assim, o que Fernando pragueja em *Informe sobre ciegos*: consumir “su própria y exacta basura”:

(...) Faria constar que não se pode andar pela cerca interior sem tropeçar em cegos escoando as suas diarréias ou retorcendo-se com a angústia de tenesmos que tinham prometido muito e afinal não resolviam nada, e, sendo um espírito observador, não deixaria, a propósito, de registrar a patente contradição entre o pouco que se ingeria e o muito que se eliminava, desta maneira ficando por ventura demonstrado que a célebre relação de causa e efeito, tantas vezes citada, não é, pelo menos de um ponto de vista quantitativo, sempre de fiar. (E. S. C. p.159)

Em semelhança aos cegos de *Ensaio sobre a cegueira* que penetram o limite do humano por conta da ausência da “forma”, termo este que condensa o conjunto de

⁸² KRAUSS, R. E. *El inconsciente óptico*. Trad. Miguel Esteban Cloquell, Madrid: Tecnos, 1997.

dispositivos desencadeadores do processo de hominização, assim, também, o narrador e protagonista de *Informe sobre ciegos* pressente o animal que habita a forma humana de um cego. Ele observa a transformação que se operava em Iglesias, o anarquista que cegou por causa de um acidente:

(...) como era de esperarse, empezó a cambiar la mentalidad de Iglesias; aunque más que mentalidad (y menos) habría que decir su “raza” o “condición zoológica”. Como si en virtud de un experimento con genes, un ser humano comenzase a convertirse, lenta pero inexorablemente, en murciélago o lagarto; y lo que es más atroz, sin que casi nada de su aspecto exterior revelase un cambio tan profundo.

(...) ni era todavía un auténtico ciego, dotado de ese poder de moverse en las tinieblas y de ese sentido del oído y del tacto; ni era ya un hombre capaz de ver con sus ojos corrientes.⁸³

Fernando declara que o governo que reina é o do Príncipe das Trevas, mediante a Seita Sagrada dos Cegos. O ódio que estes sentem pelos videntes só é superado pelos que cegaram depois. Alguns videntes (aqui, a aceção referente a este termo não se refere à visão comum, em simples oposição aos cegos também comuns, mas àqueles que vêem o que está por trás da superfície) “pobres diablos o gênios”, por terem revelado o segredo da Seita, sofreram tortura e morte, destino que Fernando pressagia para si no início do Informe. Voltando ao ódio supremo pelos que cegaram depois, este é explicado pelo orgulho da casta e o ressentimento pelos que tentam ascender a ela, pois aqueles, com o tempo, adquirem as características da raça “em parte por el mismo mecanismo que mimetiza a los judíos em médio de una raza que los odia o desprecia.”⁸⁴

Há em *Ensaio sobre a cegueira* também uma distinção entre tipos de cegos: “(...) não te esqueças daquilo que nós somos aqui, cegos, simplesmente cegos, cegos sem retóricas nem comiserações, o mundo caridoso e pitoresco dos ceguinhos acabou, agora é o reino duro, cruel e implacável dos cegos” (E. S. C. p. 135).

⁸³ *Informe sobre ciegos*. Op. cit. p. 68

⁸⁴ *Informe sobre ciegos*. Op. cit. p. 46.

Em uma discussão com a professora de ensino primário, Norma Gladys Pugliese, amante que Fernando utiliza, segundo ele, para estudar certas reações de intelectuais de subúrbio, ele refuta seu argumento de que as guerras se dão devido ao mútuo desconhecimento e à ignorância geral. Ele diz que a paz só se estabeleceria mediante o desconhecimento e à ignorância recíproca, pois que só em relação às coisas que não lhe interessam a humanidade pode ser equânime. A outro argumento dela de que o alfabetismo resolveria o problema geral da humanidade, ele lhe recorda que “el pueblo más alfabetizado del mundo era el que había instaurado los campos de concentración para la tortura en masa y la cremación de judíos y católicos.”⁸⁵

Ora, com estes argumentos, Fernando compartilha o pensamento bataillano de que o devir totalmente outro de sua heterologia é o dom capaz de anular o veneno daquela apropriação do excremento homogeneizador. Deste mesmo modo, algumas personagens de *Ensaio sobre a cegueira* permitiram que escapasse de si a si o bicho singular, instaurando modos de viver informe, ou seja, sempre em formação. A homologia, portanto, para Fernando, é um dos fatores que desencadeiam a guerra entre os homens. A Segunda Guerra parafraseada no ensaio saramaguiano, no *Informe de Sábado* é referência direta.

A teoria de Fernando, ainda na esteira da relação entre filosofia e excremento, é a de que o banheiro é o único lugar filosófico que permanece em estado puro, senão vejamos:

(...) la nerviosidad me produjo un urgente deseo de ir al baño. Entre en la antigua Perla del Once y me dirigí al excusado. (...) empecé a descifrar las enmarañadas inscripciones. Sobre el inevitable y básico VIVA PERÓN alguien había tachado violentamente la palabra VIVA y la había reemplazado por MUERA, (...) y así alternativamente, en forma de pagoda, o más bien de un temblequeante edificio en construcción. A izquierda y derecha, arriba y abajo, con flechas indicadoras y signos de admiración o dibujos alusivos, aquella expresión original aparecía exornada, enriquecida y comentada (como por una raza de violentos y pornográficos exegetas) con comentarios diversos sobre la madre de Perón, (...) Frases y expresiones de deseos que a su vez eran tachados parcial o totalmente, obliterados, tergiversados o enriquecidos por la inclusión de un adverbio perverso o celebratorio, incrementados o atenuados por la intervención de un adjetivo; (...) Y en medio de aquel caos, con flechas indicadoras, la respuesta anhelante y esperanzada de alguien que indicaba cómo y cuándo esperaría al Príncipe Cacográfico y Anal (...): ESTARÉ CON UNA FLOR EN LA MANO. (...)

“El reverso del mundo”, pensé.

(...) ahí parecía revelarse la verdad última de la raza.

⁸⁵ *Informe sobre ciegos*, Op. cit. p. 47.

“El amor y los excrementos”, pensé.
Y mientras me abrochaba, también pense: “Damas y Caballeros”.⁸⁶

Percebe-se aqui o informe ligado ao abjeto e a filosofia ligada ao dejetos excremental, ao material e ao inacabado. Mas por que em um banheiro os humanos liberam com tamanha criatividade este animal informe? Provavelmente porque ali ninguém vê “o animalzinho que somos”. (E. S. C. p. 243) Uma relação entre excremento e ausência de forma por conta da cegueira, pode-se ver também no Ensaio do escritor português:

(...) nenhuma imaginação, por muito fértil e criadora que fosse em comparações, imagens e metáforas, poderia descrever com propriedade o estendal de porcarias que por aqui vai. Não é só o estado a que rapidamente chegaram as sentinas, antros fétidos, como deverão ser, no inferno, os desaguadoiros das almas condenadas, é também a falta de respeito de uns ou súbita urgência de outros que, em pouquíssimo tempo, tornaram os corredores e outros lugares de passagem em retretes que começaram por ser de ocasião e se tornaram de costume. Os descuidados ou urgidos pensavam, Não tem importância, ninguém me vê, e não iam mais longe. (E. S. C. pp.133-134.)

No interior de um banheiro ou na cegueira coletiva desaparece a sujeição ao olhar homogeneizador, reinando apenas a sua degradação.

Ver não é olhar

O olhar, conforme sustenta o psicanalista Juan-David Nasio,⁸⁷ é o objeto compartilhado, situado entre o sujeito e o outro. Este objeto compartilhado não é o mundo que está diante de ambos, mas um aspecto particular daquilo que está se vendo. É, pois, preciso que a visão em geral seja parcialmente excluída para permitir que surja um olhar inconsciente. Enquanto satisfação do ato, o olhar não é ação, é energia que se perde enquanto esse ato se desenrola. De acordo com Lacan isso é gozo, Freud diria que esse olhar é objeto da pulsão. Não se vê coisas e sim imagens e estas imagens convertem-se na substância do eu. É uma dimensão imaginária e sem ruptura entre o eu e o mundo, segundo Lacan. Mas nem todas as imagens captadas pelo eu são equivalentes. O eu percebe apenas

⁸⁶ *Informe sobre ciegos*. Op. cit. pp. 117-118-119.

⁸⁷ NASIO, J. D. *O olhar em psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995

as imagens que ele reconhece. São imagens pregnantes para a psicanálise, todas as formas que adquirem sentido para o eu. O eu percebe todas as formas imaginárias, sejam elas sonoras, tácteis ou, sobretudo, visuais em que se reconhece. Isso não é o mesmo que eu, mas desperta um sentido ligado ao eu, isto é, reconhecer na imagem do objeto algo que está ligado à história, à impressão ou sensação desse eu. O psicanalista diz que este sentido é sexual. O sentido é aquele que se articula na relação do simbólico com o imaginário. A significação para Lacan se produz quando há um encontro entre um significante e outro. Ela é efeito do simbólico, mas é preciso que haja condições imaginárias. Ver é sinônimo de prever, de imaginar o que se espera, não há surpresa no ver porque se relaciona com o reconhecimento. Trata-se de estar sempre à espera de encontrar na imagem das coisas visíveis e pregnantes a própria imagem, a própria unidade de indivíduo, a alteridade.

Ambos os narradores das escrituras em questão, embora se reúnam às personagens, tratam predominantemente da cegueira alheia e é possível perceber em suas narrativas o olhar que cada um dirige à mulher. São olhares que se opõem. Ambos vêem e representam o dispositivo totalitário, mas quanto a olhar, que significa um querer e um modificar, Fernando não contempla o feminino. A flecha da vontade deste olhar é desviada, sem perceber a alteridade que lhe faz frente, então, o ver se complica pelo olhar. Pode-se considerar, a partir desta complicação do olhar, o Princípio de Indeterminação de Heisenberg como uma metáfora do humano: quando, por exemplo, introduz-se um termômetro para medir a temperatura de uma massa líquida, o termômetro mesmo a esfria ou esquentar, falseando a temperatura que se pretendia medir. Ou mesmo quando se quer conhecer a posição de uma partícula atômica: ao iluminá-la com fótons, o bombardeio muda a posição que teria que determinar. O que define a mulher para Fernando é seu próprio olhar que a modifica de si mesma e a conserva na forma de um ver generalizado.

Ele considera-se um canalha e o tempo todo se refere ao feminino de uma maneira desdenhosa, sem disfarçar uma misoginia: “siempre consideré a la mujer como un

subúrbio del mundo de los ciegos.”⁸⁸ De suas discussões com Norma ou com a que havia sido a professora dela de História, a senhorita Inéz Gonzáles Iturrat, são concedidos a ambas apenas argumentos convencionais, de oposições binárias nos seus discursos de gênero, nas suas defesas da ciência, da moral, da filosofia, no otimismo em relação a um mundo que progride material e espiritualmente, enquanto ele é o transgressor. Suas opiniões são irônicas, inteligentes e irrefutáveis, sempre fugindo do senso comum. Implicitamente, percebe-se nos seus discursos que a mulher, mais do que o homem, é a que se submete aos códigos pré-estalecidos pelos Cegos da Seita. Contudo, mesmo no seu senso comum, a professora González Iturrat é objetiva e ferrenha nos seus contra-argumentos e convicções, mas este espírito debatedor talvez se deva às suas características físicas:

Enorme y fortísima, unos visibles bigotes de pelo canoso, vestía traje sastre y llevaba zapatos de hombre. A no ser por sus pechos eminentes, vista de golpe, podía cometerse el error de llamarla “señor”. Enérgica y eficaz ejercía un dominio completo sobre Norma.⁸⁹

Segundo este narrador, Norma esperava que nesta discussão com Fernando a senhorita Gonzáles Iturrat a vingasse das sucessivas derrotas que sofria nos debates com o outro.

Norma, tan femenina, me miro triunfalmente: lo que puede el resentimiento. De alguna manera aquellos monstruos la vengaban de su servilismo en la cama. El desarrollo de la industria metalúrgica de los Estados Unidos atenuaba de una cierta forma los gritos que daba en momentos culminantes, el frenesi de su entrega incondicional. Una postura humillante era balanceada por la petroquímica yanqui.⁹⁰

Mais que nas idéias defendidas por estas mulheres, o olhar preconcebido que não enxerga nelas uma alteridade, encontra-se na descrição física e psicológica de ambas relacionada aos seus pensamentos. Além disso, nas tiradas espirituosas de Fernando se descobre a sua cegueira em relação à própria narrativa, pois este, por trás da cortina de linguagem a utilizar o conceito de “informe”, talvez como nó górdio daquilo que postula,

⁸⁸ *Informe sobre ciegos*. Op. cit. p. 92.

⁸⁹ Op. cit. p. 80.

⁹⁰ Op. cit. p. 83.

contraditoriamente, dá à mulher a mesma “forma” que a ela dá os dispositivos de subjetivação e dessubjetivação.

Talvez, o que aqui se supõe, seja mais um dos pontos cegos deste presente trabalho, porém, como diz Paul de Man, “só da cegueira surgem pontos de vista”.⁹¹ Mas como não comparar os modos destes narradores de olhar a mulher, modos tão divergentes que saltam aos olhos? Em *Ensaio sobre a cegueira* as mulheres surpreendem em gestos, pensamentos e relações, fogem do estereótipo preconcebido, não de uma maneira redutora ao comportamento masculino, mas na fidelidade aos seus sentidos e afetos. Provavelmente este narrador também tenha se excedido no contrário em relação às características masculinas: na falta de escrúpulos dos cegos ladrões da outra camarata, no ego machista do primeiro cego, no comportamento tacanho do ladrão de automóveis, no oftalmologista e os limites de sua ciência, enfim, a única que não cegou foi uma mulher. Ambos os narradores, na tentativa de conceber alteridades, ainda permanecem ligados a um assujeitamento e reduzem os diferentes gêneros a uma “forma”. Porém, poder-se-ia advertir que se se revelassem somente alteridades, não haveria necessidade de falar delas. O singular só se destaca entre sujeitos. Este pode ser o caso de *Ensaio sobre a cegueira*, mas não o de *Informe sobre ciegos* que posiciona os gêneros em “forma” binária e hierárquica. Acerca da cegueira dos críticos e da natureza da linguagem literária Paul de Man observa:

(...) a sua linguagem só se pôde alcançar a um determinado ponto de vista porque o seu método se esqueceu da percepção de tal ponto de vista. O ponto de vista só existe para um leitor na posição privilegiada de ser capaz de observar a cegueira enquanto fenômeno de direito próprio – sendo a questão de sua própria cegueira uma das que por definição é incompetente para colocar – e assim ser capaz de distinguir entre enunciado e significado. Tem de desfazer os resultados explícitos de uma visão que só se consegue aproximar da luz porque, sendo já cega, não tem de temer o poder dessa luz. Mas a visão é incapaz de relatar correctamente as suas percepções no decurso da sua viagem.⁹²

Em relação à cegueira de seu próprio enunciado, o narrador de *Informe sobre ciegos* ainda posiciona a mulher e o homem de forma extática, até mesmo no que se refere

⁹¹ MAN, PAUL DE. *O ponto de vista da cegueira*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia, 1999, p. 17.

⁹² Op. cit. pp. 130-131.

ao sexo. Ele mesmo declara que o que excitou seus desejos sexuais por Norma foram razões e não sentidos. As razões são investigativas, pelas seguintes circunstâncias: Norma é filha de um membro do Partido Socialista que educou a filha nas normas da Verdade, da Ciência, do Cooperativismo, da Luta contra o Tabaco, do Anti-alcoolismo. Ela era namorada de um tenente de navio, esse namoro era aprovado pelo pai que, embora sendo um anti-militarista, admirava os marinheiros porque não são brutos, viajam, se parecem com os civis...

Como si ese defecto pudiera ser motivo de elogio. Ya que, como le expliqué a Norma (...) elogiar a un militar porque no lo parece, o porque no lo es tanto, es como encontrar méritos en un submarino que tiene dificultades para sumergirse.

Con argumentos de este género mine las bases de la Marina de Guerra y al cabo pude irme a la cama con Norma, lo que demuestra que el camino de la cama puede pasar por las instituciones más imprevistas. Y que los únicos razonamientos que para la mujer tiene importancia son los que de alguna manera se vinculan con la posición horizontal. A la inversa de lo que pasa con el hombre. Motivo por el cual es difícil poner a un hombre y a una mujer en la misma posición geométrica en virtud de una razonamiento: hay que recurrir a paralogismos o al manoseo.

Logrado que hube la horizontalidad, me llevó tiempo educarla, acostumarla a una Nueva Concepción del Mundo: del profesor Juan B. Justo al Marqués de Sade.⁹³

E quando Fernando se declara um canalha, ele não o diz a respeito daquilo que pensa das mulheres, mas pelo fato de usá-las para determinado fim, a saber, investigar o Mal. O Mal para Fernando são os ditames da “forma”. Ora, mas nesse desejo de borrar a forma, sua cegueira o impede de perceber que ele mesmo conserva intacta uma figura: a marca cultural do feminino.

Por seu turno, o narrador de *Ensaio sobre a cegueira* ao ver três mulheres nuas que se banham na chuva que cai em uma cidade de cegos, deseja purificar-se na espuma que escorre do corpo delas, lugar de passagem de afetos in-humanos. Espuma que derrama as formas organizadas de ser e de amar e, que inventa uma nova imagem do desejo.

⁹³ *Informe sobre ciegos*. Op. cit. pp. 94-95.

Narrador aqui onisciente e personagem (a mulher do médico) onividente, ambos acima de Deus, pois, à afirmação da mulher do primeiro cego de que só Deus pode vê-las, a mulher do médico responde que nem mesmo ele, só ela as estava vendo e o céu estava tapado.

Da arquitetura à animalidade

Em uma etapa mais avançada de sua investigação, Fernando segue Iglesias, aquele que ficou cego em um acidente, e este, por fim, entra em uma casa antiga, de edificação estranha, onde habita a mais alta hierarquia da Seita de Cegos. A habitação se estende ao longo de uma quadra e de uma reta tangente ao círculo de uma igreja. Esta é a parte central pertencente à igreja e no resto, à esquerda e à direita, Fernando supõe que vivem famílias, pois há vasos com flores nas sacadas, roupas, canários... Mas as janelas correspondentes aos apartamentos dos cegos não mostram nenhum atributo que revelem a presença de gente e, além do mais, estavam fechadas. Mas se aqueles apartamentos não eram habitados por ninguém por que Iglesias havia entrado ali?

La inferência era también irrefutable: *el departamento solo servía de entrada a otra cosa*. (...) que podía tener acceso por alguna puerta interior también era posible que fuese “algo” menos imaginable, tratándose, como se trataba de ciegos. Un pasaje interior y secreto hacia los sótanos?⁹⁴

Percebe-se nesta passagem uma trajetória que vai do fora ao dentro e mais adiante, da superfície às profundezas, da consciência à inconsciência, da arquitetura à animalidade, da forma ao informe.

Fernando penetrou na casa e seu interior estava vazio e um tanto arruinado. Ele desceu a um porão e desmaiou ao ver a luz forte de uma lanterna que estava nas mãos de uma cega.

⁹⁴ *Informe sobre ciegos*. Op. cit. pp. 131-132.

Na sua “viagem”, durante o desmaio, ele encontra-se agora no limbo, entre a consciência e a inconsciência, navegando em uma barca que desliza sobre águas negras. Ali, ele ainda mantém uma vaga consciência e memória de sua infância, mas confunde os passarinhos cujos olhos eram furados por ele com imensos pterodátilos. Há aqui uma clara intertextualidade remetente a alguns textos mitológicos e literários que tratam da passagem ao inferno.

Na outra margem do rio ele depara-se com um pântano negro e, nesta sua travessia, está sempre sendo perseguido pelo olhar de um enorme ciclope. (Seria este olhar ainda o da consciência institucional que o vigia?) Chega, então, à entrada de uma gruta onde tem seus olhos furados por aquele grande pássaro. Este fato é como se fosse uma espécie de expiação por ter profanado a “harmonia” pré-estabelecida. No seu nome, Fernando Vidal Olmos, um indício do pecado: Vidal remete à vida e Olmos é árvore, árvore da vida. O motivo de seu castigo não é distinto daquele que provocou a Primeira Queda, qual seja, uma violação do sagrado, ter provado da Árvore do Bem e do Mal, ter visto além da conta. Quando criança, ele encontra um livro de mitologia de sua mãe em que lê como Tirésias adquire a cegueira como castigo por haver visto e desejado a Atena, enquanto esta se banhava; mas apiedada, a deusa lhe concedeu o dom de compreender a linguagem dos pássaros proféticos. Fernando, assim como Tirésias, recebeu a pena e o dom de seu delito.

Após ter os olhos furados pelo grande pássaro, Fernando conseguiu entrar na gruta, mas em seguida desperta. Permanece trancado pela cega por algum tempo em um cômodo daquela habitação, até que no instante em que esta entra no quarto, ele a empurra e sai, mas fica perdido naquilo que lhe parece um labirinto, até que desce a um túnel. Mas enquanto ele permanece no cômodo onde se encontrava antes, vem-lhe à memória uma série de lembranças, uma delas foi o fato que sucedeu a um casal de empregados de uma grande casa em Buenos Aires.

Eles viviam em um quarto na parte de cima da casa e depois que os donos saíram de férias nos meses de verão, o casal resolveu também sair. O porteiro julgando que ali já não havia mais ninguém, antes de sair também de férias, desligou a chave geral de energia elétrica, justamente no momento em que ambos se encontravam no intervalo entre os andares. Ao cabo das férias os donos da casa voltaram e encontraram apenas o esqueleto do casal. Este mesmo episódio é narrado em *Ensaio sobre a cegueira*, só que em circunstâncias diferentes.

O presidente não chegou a abrir a sessão, cuja ordem de trabalhos previa precisamente a discussão e tomada de medidas para o caso de virem a cegar todos os membros do conselho de administração efectivos e suplentes, e nem sequer pôde entrar na sala de reuniões porque quando o ascensor o levava ao décimo quinto andar, exactamente entre o nono e o décimo, faltou a corrente eléctrica, para nunca mais. (...) o mais certo é que os dois ainda lá estejam, mortos, escusado será dizê-lo, fechados num túmulo de aço, e por isso felizmente a salvo de cães devoradores. (E. S. C. p. 253)

Estará esta alegoria, em ambas as escrituras, remetendo a uma prisão à forma moderna arquitetural da qual fala Bataille? Pois se o humano é uma etapa intermediária entre a arquitetura e o macaco, estes, talvez, houvessem já se antecipado, encerrando-se em um extremo das etapas. Segundo conta Fernando, o casal no elevador, na sede, tomava a própria urina, até que o mais forte, no caso o homem, com fome, passou a comer os membros da mulher. Ora, o homem, no extremo da “forma”, desumaniza-se e passa a devorar a própria espécie. Vê-se nesse progresso arquitetural um “eterno retorno do mesmo” do qual fala Benjamin, ou seja, o monstro animalesco, a barbárie.

Outra intertextualidade que há no *Ensaio* de Saramago referente ao *Informe de Sábado* é que naquele há também cegos que habitam o subterrâneo, conforme narração do velho da venda preta:

O velho da venda preta veio narrando estes tremendos acontecimentos de banca e finança enquanto atravessavam vagarosamente a cidade (...) e apesar do tom verídico que soube imprimir à apaixonante descrição, é lícito suspeitar da existência de certos exageros no seu relato, a história dos cegos que vivem nos subterrâneos, por exemplo, como a teria sabido ele se não conhece a palavra de

passa nem o truque do polegar, em todo caso deu para ficarmos com uma idéia.

(E. S. C. p. 25)

Voltemos à descida de Fernando ao túnel. Em se tratando de investigar o sistema, o investigador deve proceder de maneira sistemática, assim ele o fez na superfície, porém nos subterrâneos não há mais construção humana e o homem perde o conhecimento pré-edificado. Imediatamente à sua descida, nosso personagem em questão ainda encontra-se na instância do humano, mas onde só há ratos, baratas, lagartos, cegos e dejetos:

Abominables cloacas de Buenos Aires! Mundo inferior y horrendo, pátria de la inmundicia! Imaginaba arriba, en salones brillantes, a mujeres hermosas y delicadísimas, a gerentes de bancos correctos y ponderados, a maestros de escuela diciendo que no se deben escribir malas palabras sobre las paredes; imaginaba guardapolvos blancos y almidonados, vestidos de noches con tules o gasas vaporosas, frases poéticas a la amada discursos conmovedores sobre las virtudes patricias. Mientras por ahí abajo, en obscuro y pestilente tumulto, corrían mezclados las menstruaciones de aquellas amadas románticas, los excrementos de las vaporosas jóvenes vestidas de gasa, los preservativos usados por correctos gerentes, los destrozados fetos de miles de abortos, los restos de comidas de millones de casas y restaurantes, la inmensa, la innumerable Basura de Buenos Aires.⁹⁵

À medida que vai avançando à profundidade e às trevas, aquilo que era um túnel planejado e construído por engenheiros com a ajuda de máquinas, vai convertendo-se em uma sórdida galeria subterrânea cavada por homens e animais pré-históricos. Ali, nas origens do mundo, sem civilização, ele sentia-se, ao mesmo tempo, grandioso e insignificante por estar a ponto de descobrir a verdade a fundo, o mistério da existência. Assim, seu sonho de infância converte-se, naquele retorno às origens, em liberdade do inconsciente ao penetrar o grande Olho-Útero da Terra.

Luego perdi el sentido de lo cotidiano, el recuerdo de mi vida real y la conciencia que establece las grandes y decisivas divisiones en que el hombre debe vivir: el cielo y el infierno, el bien y el mal, la carne y el espíritu. Y también el tiempo y la eternidad; porque lo ignoro, y nunca lo sabré, cuánto duró aquel ayuntamiento, pues en aquel antro no había ni día ni noche, todo fue una sola pero infinita jornada. Asistí a catástrofes y torturas, vi mi pasado y mi futuro (mi muerte), tuve edades geológicas, creo recordar un turbulento paisaje con arcaicos helechos recorrido por pterodáctilos.⁹⁶

⁹⁵ *Informe sobre ciegos*. Op. cit. p. 207.

⁹⁶ *Informe sobre ciegos*. Op. cit. pp. 227-228.

Foi necessário todo um sistema de investigações para que Fernando pudesse chegar finalmente à origem do Mal. Este inclui toda sorte de sistemas, mas nas origens tudo é ainda pré-lógico. O que para ele foi uma espécie de *experimentum crucis* sistemático, para outros, talvez tenha sido um estado natural, mas não sem conseqüências. Ele cita testemunhos que desdenham signos: crianças, loucos, alguns escritores como Artaud, Lautréamont, Rimbaud...

Ao deparar-se na estação escura e funda da pré-logicidade, ele avista certa luminosidade, o olho do útero primordial do mito, olho-materno – mater – matéria informe da qual tudo se origina. “Entonces comprendí hasta qué punto las palabras luz y esperanza deben estar vinculadas en la lengua del hombre primitivo”.⁹⁷

O homem primitivo, que relacionava tudo a si, conforme Erich Neumann,⁹⁸ também preenchia com as imagens do seu inconsciente o mundo que o cercava. Ele projetava-se no mundo-útero ao seu redor, a grande mãe terra, onde as imagens de seu próprio inconsciente tornavam-se-lhe visíveis: céu, de onde a chuva pode surgir como leite da vaca celeste; terra, de cujas profundezas brota a água inferior, o leite da terra, que nutre e transforma. E é também na sua superfície que habitam a vaca e a cabra, entidades cósmicas acima e sobre a terra, cujo simbolismo é o processo de nutrir. Mas essa grande mãe não é só mãe bondosa, doadora e protetora da vida, é também a grande mãe terrível, o continente que retém e retoma; é, ao mesmo tempo, a deusa da vida e da morte. Esses primeiros homens viviam em meio ao espaço psicofísico alma-mundo, no qual o exterior e o interior, o mundo e o ser humano, os poderes e as coisas estavam ligados entre si numa unidade indissolúvel.

A singularidade feminina que Fernando sequer procurava na superfície, ele a encontra nas profundezas do mito, que não é apenas arquétipo, ele também produz singularidades.

⁹⁷ Op. cit. p. 218.

⁹⁸ NEUMANN, E. *A grande mãe – um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. Trad. Fernando Pedroza de Mattos e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 1999.

O mito feminino que ele encontra em sua viagem subterrânea contém elementos do grotesco:

En el centro de aquel colosal polígono distinguía ya con nitidez la estatua de la Gran Deidad, terrible y nocturna, con poder sobre la vida y la muerte. (...) Estaba hecha con piedra ocre, su cuerpo era de mujer, pero tenía alas y cabeza de vampiro, en brillante basalto. Sus manos y sus pies terminaban en garras. No tenía rostro. La fosforescencia del Ojo se debía, tal vez, al reflejo de un fuego interior, porque ya era intenso, ya vacilaba o disminuía.⁹⁹

A mulher como encarnação do baixo no grotesco, de acordo com Mikhail Bakhtin¹⁰⁰, é ao mesmo tempo degradante e regenerador, ambivalente como ele. A mulher rebaixa, reaproxima da terra, corporifica, dá a morte. Mas ela é antes de tudo o princípio da vida, o ventre. Ela se opõe à falsidade, velhice estéril, heroísmo de fachada, idealismo abstrato, uma espécie de injúria encarnada, personificada, obscena, contra todas as pretensões abstratas, tudo o que é limitado, acabado, esgotado, pronto. Inesgotável útero de fecundação que destina à morte tudo o que é velho e acabado.

A imagem mítica a qual Fernando ficou fascinado era ao mesmo tempo estátua de pedra e carne em evolução monstruosa. “Y en su ombligo brillaba un faro fosforescente que parecía parpadear. (...) El Ojo Fosforescente parecía llamarme y de pronto sentí que estaba destinado a marchar hacia la gran estatua.”¹⁰¹

Este Olho Fosforescente remete, em psicanálise, ao olhar. Juan-David Nasio¹⁰² enfatiza que ver é imagem prenhe e olhar é imagem deslumbrante, é quase um clarão que nem se vê. O olhar, ao contrário de ver, desperta fora do ser, é o resplendor intenso de uma luz intermitente, que não só atrai, mas confunde, cega e dissolve o eu imaginário, mas ao mesmo tempo, proporciona ao ser uma grande lucidez no inconsciente. Há algo no inconsciente que se põe em andamento enquanto o eu está como que confuso, enceguecido, ofuscado, não entende. Quando estamos cegos na consciência, olhamos no inconsciente. O

⁹⁹ *Informe sobre ciegos*. Op. cit. p. 221.

¹⁰⁰ CRIPPA, G. O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, 2003.

¹⁰¹ *Informe sobre ciegos*. Op. Cit. p. 220.

¹⁰² Op. cit.

olhar não se confunde com a visão, mas é preciso um grau máximo de visão para dizer que há um olhar. Do mesmo modo que o inconsciente se atualiza no lapso de linguagem, também o olhar institui-se nas falhas da visão a que se chama em psicanálise de fascinação. Essa imagem fascinante é a imagem fálica, puro brilho e resplendor. É a experiência limite, está no limite do imaginário. O eu já não é eu porque lhe faltam as imagens que ele se reconhece e, simultaneamente, o eu é mais eu do que nunca porque se dá em sua essência radical de ser ele, uma imagem sexual, um falo imaginário. Essa imagem é chamada de fálica porque é do tipo orificial, não é a imagem de um sexo túrgido, mas de uma fenda e pode ser luminoso e obscuro. “El fulgor intenso, pero equívoco, como es característico de la luz fosforescente, que diluye y hace vibrar los contornos, bañaba un largo y estrechísimo túnel de carne.”¹⁰³ É como se a imagem fálica estivesse tão vibrante pelo fogo que está por trás, e que é gozo, que remetesse não ao eu, nem ao falo imaginário, mas ao próprio gozo do eu. Lacan chama essa imagem de semblante. “(...) una vez que yo lograra penetrar en el Ojo todo se desvanecería como un milenario simulacro”.¹⁰⁴ Esse foco pontual luminoso ofusca o eu que fica nu em seu núcleo. A imagem fálica fascina porque suscita no eu o gozo que ela recobre, ela mostra o gozo enquanto oculta, em um jogo combinado de luzes e sombras. Lacan faz distinção entre o gozo e as espécies do gozo, este é em si uma instância que não tem nenhuma materialidade, nenhuma imagem ou substância, não se pode tocá-lo, não é especular, mas há espécies e se representam. São formas sensíveis em que o gozo se apresenta. A respeito da pulsão escópica, Freud diz que há um movimento em três tempos: “olhar-se”, “olhar” e “ser-olhado”. O sujeito olha-se, olha no membro sexual, depois olha e depois é olhado. É nessa relação entre os olhos e o membro sexual que se articula o movimento auto-erótico da pulsão escópica. Lacan comenta que caberia acrescentar que quando o sujeito olha seu membro sexual, o membro sexual goza por ser olhado e por olhar o sujeito em uma autonomia do membro. É o olhar do corpo para os olhos. Freud fala dos

¹⁰³ *Informe sobre ciegos*. Op. Cit. p. 223.

¹⁰⁴ Op. cit. p. 222.

olhos, do membro sexual e, às vezes do outro. Em vez desses três tempos de Freud, Nasio propõe colocar duas instâncias: o plano do eu e o plano do Outro-tela. Há dois atores na pulsão escópica: o eu que vê e o Outro da tela. Entre eles produz-se o movimento da pulsão escópica. A fenda dos olhos é tão fálica quanto a fenda do Outro. O circuito tem duas voltas: auto-erótico e alo-erótico. Esta volta começa no eu (no plano do eu-vidente) e continua fazendo a segunda volta pelo Outro-tela, até voltar ao ponto de partida, no plano do eu-vidente. Somente quando a pulsão conclui este trajeto é que há sujeito inconsciente. O falo imaginário é tudo aquilo da tela do Outro capaz de captar e fascinar. A fascinação é a modalidade observável do círculo escópico.

Em gesto profanador, Fernando copula com essa divindade cósmica que o fascina, convertendo-se também em ser in-humano: serpente, peixe-espada, polvo com tentáculos que entram um após o outro, vampiro vingativo, prostituta, caverna, pitonisa... porque completou o círculo escópico, diluindo-se no Olho do Outro. “Entonces perdi el conocimiento.”¹⁰⁵ Para penetrar nas suas origens, uma mimetização ao Mal coabitado por bestas, um Mal ainda “informe” como o inconsciente. E, por fim, ao final da cópula, a terra se abriu e seres mutilados corriam entre as ruínas e “El Universo entero se derrumbó sobre nosotros”¹⁰⁶ Então, desperta desta jornada que nomeia de pesadelo e que só terminará, segundo ele, com sua morte.

O eterno retorno das palavras

No início de seu *Informe* Fernando prenuncia sua morte e também a anuncia no final; a morte como algo a escapar e, ao mesmo tempo, ânsia por encontrar, como o lugar onde se cumpra o vaticínio.

¹⁰⁵ Op. cit. p. 224.

¹⁰⁶ Op. cit. p. 228.

A morte é o limite de toda fala e também a origem de onde ela parte, como enfatiza Jacques Lacan.¹⁰⁷ A propósito da função significante no inconsciente ele assinala que o eu é função da relação simbólica e é afetado por ela em sua densidade, em suas funções de síntese feitas de uma miragem. A possibilidade desta miragem se dá em razão da hiância aberta no ser humano pela presença nele, biológica, original, da morte, em função daquilo que ele chama de prematuração do nascimento. O inconsciente é formado por uma superabundância de objetos heterogêneos, por metonímias e o próprio objeto homem é inapreensível como objeto biológico. Esse fato está relacionado com a submissão do ser humano pelo fenômeno da linguagem que sempre se volta para objetos que já incluem em si alguma coisa da criação que receberam da própria linguagem. Na metonímia situa-se a dimensão primordial e essencial da linguagem, onde o valor se opõe ao sentido. A dimensão de sentido não se encontra na metonímia, mas a dimensão de valor. O valor relaciona-se com a diversidade dos objetos já constituídos pela linguagem, onde se introduz o campo magnético da necessidade de cada um com as suas contradições.

É desta maneira que o personagem de *Informe sobre cegos* ao lançar-se a um vaticínio no nível pré-lógico, o faz por metonímias, de forma não linear, mas ainda servindo-se da linguagem, pois é assim que se forma o inconsciente, com “destroços do objeto metonímico”¹⁰⁸ De acordo com Freud, as leis de composição do inconsciente coincidem com algumas das mais fundamentais leis de composição do discurso, todavia, no modo de articulação deste inconsciente, falta toda sorte de elementos que estão implicados no discurso comum. Lacan formaliza estas leis estruturantes primordiais da linguagem desta maneira: o ser humano é determinado pelo que está além de suas apreensões autoconceituais, além da idéia que pode fazer de si mesmo, sobre a qual se apóia, à qual se agarra de qualquer maneira e que, às vezes, de qualquer maneira, prematuramente, se precipita em dar um destino, falando de síntese e totalidade. Talvez o homem se distinga

¹⁰⁷ LACAN, J. Op. cit.

¹⁰⁸ Op. cit. p. 56.

dos outros animais pela inteligência, mas há neste fato, primordialmente, a introdução de formulações significantes. Se o que há por compreender na inteligência é uma relação com o real, é o discurso que restabelece esta relação e, estritamente falando, ele não leva a nada. Se se chega a uma outra coisa, ou mesmo a uma história que chega a seu fim num certo saber, é sempre na medida em que o discurso introduz nela uma transformação essencial.

Lacan¹⁰⁹ diz que a voz e o olhar são espécies do gozo e são evanescentes e que o olhar estará ligado ao desejo pelo Outro, e a voz, ao desejo do Outro. Nesio propõe pensar em demanda além de desejo em relação a estes objetos: o invocante, que é a voz e o escópico, que é o olhar, já que a palavra está sempre de permeio, embora no olhar e na voz quase não haja palavras. Quando algo deslumbra e não há palavras, ofusca, fascina e capta nessa experiência de fascinação quase silenciosa, de acordo com este psicanalista, não é no sentido de não haver linguagem, mas por não haver demanda, não há pedido formulado. Quando alguém fala, a voz do Outro está embutida nessa voz. No olhar e na voz não está presente a demanda e sim o desejo, porque o determinante não é o que o outro peça, mas o que fascina. Mas o fato de, na ordem escópica e na invocante estar-se mais perto do desejo, não quer dizer que não haja demanda, sempre há alguma palavra. Se se está fascinado por algo, termina a fascinação e volta-se ao estado de lucidez normal e começa-se a falar. O momento da fascinação chama imediatamente a palavra. É um produtor de palavras, mas aí já não há mais pulsão escópica.

É por isso que Fernando, no final de seu *Informe*, já desperto, guarda-o em um lugar onde a Seita não pode encontrá-lo, pois ela o está esperando e ele vai ao seu encontro para recair novamente no pesadelo, num eterno retorno feito de palavras, até a morte. Aquilo que o fascina está guardado em seu inconsciente, e este, não se encontra dentro nem fora dele, mas na sua relação com o Outro que se encaixa. Seus olhos estão naquilo que o fascina e a fenda fálica daquilo que o fascina está em seus olhos.

¹⁰⁹ NESIO, J. D. Op. cit.

As duas fendas fálicas são tão comuns que são uma só e auto-erótico e alo-erótico se confundem. O ato de olhar é um ato que não é para fora. “Ver” é ver de si para a imagem. Olhar não é de si para a imagem, o olhar é um circuito interno em si. É um circuito que não tem objeto externo em que se praticar. Olhar não é olhar um objeto. Algo não é olhado, é visto, mas se este algo deslumbra, está-se num momento de pulsão escópica. A pulsão escópica não está posta neste algo que fascina, não é que se meta nele, ela se constrói nele. Mas esse algo em si não é o objeto do olhar. O olhar não é um olhar para fora, é para dentro, é um olhar interno, interior. A pulsão não tem objeto, nem sujeito ator, é uma ação acéfala, ela é primitiva. O sujeito escópico inconsciente é um sujeito efeito da experiência e não anterior a essa experiência de olhar. “(...) su cuerpo era de mujer (...) Sus manos y sus pies terminaban en garras. No tenia rostro.”¹¹⁰ Nesio ainda diz que há olhar no sonho, sua pulsão é a escópica. O objeto do desejo no sonho é o olhar, olhar primitivo. Sonha-se em duas dimensões, enquanto olha-se em duas, fica-se cego em três, por isso conta-se o sonho com lapsos, erros e esquecimentos.

É por isso que pela brecha da retina, em seu sonho, Fernando olha profundamente no inconsciente a procurar as origens do mal e encontra a deusa acéfala e informe. E ao despertar, na superfície, vê apenas bonecos com corda, em três dimensões, manipulados, por conta da cegueira em duas, que não permite um olhar que ultrapasse a superfície. Estes bonecos com corda são em *Ensaio sobre a cegueira*, cegos por excesso de luz em três dimensões. A viagem que Fernando faz voluntariamente às profundezas a fim de ultrapassar formas medíocres e bárbaras de viver é alegoria antagônica à captura pela biopolítica dos acometidos pelo mal branco, sintoma de um agir conforme a movimentação das cordas pelos dispositivos e seus processos de regularização da vida.

¹¹⁰ *Informe sobre ciegos*. Op. cit. p. 221.

CAPÍTULO III

O Testemunho da biopolítica: um recorte na contingência

Por trás da orgia das imagens, alguma coisa se esconde. O mundo furtando-se por trás da profusão das imagens, é o caso de uma outra forma de ilusão talvez, uma forma irônica.

Jean Baudrillard

Biopolítica: armadilha pública que captura o privado

O antigo direito soberano de vida e morte que derivava da velha pátria *potestas* e concedia ao pai de família romano o direito de tirar a vida de seus filhos e escravos, já que a tinha dado, era condicionado à defesa e à sobrevivência do soberano. De acordo com Michel Foucault em *História da Sexualidade*, esse direito vai aparecer, entre os séculos XVII e XVIII como complemento do poder, o direito do corpo social de garantir sua própria vida. As guerras, agora, travam-se em nome da existência de todo um povo e não mais apenas em nome do poder soberano. O princípio de matar para viver que sustentava as estratégias dos combates, expandiu-se para os Estados. Mas esse princípio já não é mais jurídico e sim biológico e se exerce sobre a população, a raça, a espécie. Este biopoder que colaborou no desenvolvimento do capitalismo, garantiu-se por conta da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e pelo ajuste de fenômenos populacionais aos processos econômicos. Para isso foi indispensável a participação das grandes instituições de poder, tais como a família, o Exército, a escola, a polícia, a medicina..., agindo, principalmente, no processo de segregação e hierarquização social, de modo a garantir que o biológico se refletisse no político com eficiência. Inicialmente, essa relação empenhou-se no adestramento do corpo como máquina, na exploração exaustiva de suas aptidões, no

apropriar-se de suas forças, crescimento de sua docilidade e utilidade, na sua integração nos processos de produção. Mais tarde, esse poder centrou-se no corpo como suporte de processos biológicos de controle de nascimentos, mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, em processos reguladores de variação. Este controle do Estado sobre o corpo da população foi constituído na forma da morte resultante da fome e da epidemia. Durante milênios o homem era um animal vivo com capacidade de fazer política, o homem moderno é um animal político cuja vida é questionável. Como consequência, o sistema jurídico da lei cresce em importância e sua arma mais poderosa é a morte aos que a transgridem. Ela distribui os vivos em um domínio de valor e utilidade qualificando, medindo, avaliando, hierarquizando em torno da norma.

É, pois, a partir de uma das poucas semelhanças que há entre *O Mez da Grippe* de Valêncio Xavier¹¹¹ e *Ensaio Sobre a Cegueira* de José Saramago que faço a incisão na contingência de tantas abordagens possíveis. Poderia começar pelas diferenças que, talvez, funcionassem melhor como paradigmas de identidade entre estas duas escrituras. Identidade na simetria do reverso, mas a semelhança, a princípio, é o que atrai à linguagem que aqui se apresenta.

Em ambas as escrituras ressalta-se a questão da biopolítica que perde seu próprio controle ao controlar, sob estado de sítio, uma população assolada por uma epidemia, suspendendo as normas constitucionais que protegem as liberdades individuais. Na escritura de Valêncio Xavier, enquanto o governo declara feriado nacional pelo aniversário de participação na I Guerra Mundial, uma epidemia de influenza, a gripe espanhola se alastra pela cidade como dejetos desta mesma guerra.

DECRETO

O SR. DR. PRESIDENTE DO ESTADO DECRETA QUE SEJA CONSIDERADO DE FERIA O DIA DE HOJE, 26 DE OUTUBRO DE 1.918,

¹¹¹Op.cit.

A epidemia é resíduo “informe” a se alastrar e a aplastar a cidade. Ela é dejetivo não apenas em relação à insignificante participação do país na guerra ou pelo que de regra sobra às populações pobres, a doença e a fome como lixo da guerra, mas também pelo espaço e importância que a política e a imprensa da época davam ao fato. Em tentativa de manter a cidade em “forma”: o *Comércio do Paraná*, a princípio, não noticiava a epidemia, ela somente aparecia em suas páginas para ter sua existência contestada. O jornal chegava a ironizar aqueles que acreditavam na chegada da doença à cidade. O *Diário da Tarde* dava ênfase às matérias sobre a guerra procurando aproximar dos leitores este tema e fazendo o contrário com a gripe. Mas enquanto as autoridades governamentais censuravam os jornais de publicar a gravidade da epidemia e os números reais de mortandade (o livro mostra uma página do *Diário* com partes em branco e à margem, na vertical, o único comentário do autor que aparece no livro: “Artigo sobre a gripe espanhola censurado no *Diário da Tarde*”).¹¹³ ao mesmo tempo as autoridades sanitárias tratavam de fechar os locais públicos e, incoerentemente, através dos mesmos jornais, aconselhar a população a não sair de casa para que fosse evitado o contágio. As mesmas autoridades que negavam oficialmente não conseguiam ocultar o que de fato acontecia. Encontra-se aí um exemplo claro de como funciona o dispositivo da *oikonomia*¹¹⁴ na política, onde o discurso não encontra nenhum fundamento na ação, e, por isso, ela o desvela. E dessa forma trivial e burocrática, a morte em série, operada pela biopolítica, já não é mais propriedade do ser, não amadurece no pensamento e sua dignidade particular é espoliada.

Os primeiros mortos tinham mortalha, eu mesma costurei algumas. Depois era de qualquer jeito, faltou até caixão. Vinham buscar os mortos, antes de enterrar tiravam do caixão pra servir para outro. DONA LÚCIA - 1976¹¹⁵

¹¹² Op.cit. p.24.

¹¹³ Op. cit. p.17.

¹¹⁴ Cf. capítulo II, p. 61.

¹¹⁵ Op. cit. p. 33.

Foucault, ao se referir à degradação da morte em nosso tempo em termos políticos, explica que em sua figura tradicional, o poder se define essencialmente como direito de vida e morte e se exerce fundamentalmente pelo lado da morte e só contempla a vida de maneira indireta, como abstenção do direito de matar. Ele caracteriza a soberania mediante a fórmula *fazer morrer e deixar viver*, porém, com o advento da biopolítica, o poder soberano se transforma progressivamente e a antiga fórmula do direito de *fazer morrer e deixar viver* cede seu lugar a uma figura inversa: *fazer viver e deixar morrer*. Dessa maneira a morte se despoja de seu caráter de rito público em que participavam as famílias e a sociedade para se converter em vergonha privada.

Entremeado aos discursos de autoridades que se projetam teoricamente a partir de “sólidos” pressupostos científicos que negam a epidemia, está a afirmar o contrário, o discurso intimista e altamente subjetivo de dona Lúcia. São lembranças que, devido às falhas da memória causadas pelo fluxo do tempo, tangenciam a esfera da ficção. A discrepância entre os números apresentados pela estatística e os acontecimentos recuperados pela narrativa testemunhal, transformam a narrativa em algo inconstante e muitas vezes contraditório nos vários pontos de vista da verdade.

Tumulto

Já em *Ensaio Sobre a Cegueira* o que seria uma questão privada, mas por ser esta uma cegueira epidêmica, transforma-se numa questão pública, as autoridades tratam de declarar oficialmente a epidemia que toma a forma de campo de concentração, onde ficam reclusos em um manicômio os contagiados e os suspeitos de contágio. O médico oftalmologista, que só via os dados empíricos da ciência, e sem suspeitar do que adviria de

seu ato, sente-se na obrigação de, agente de saúde, informar ao governo para que tome as atitudes que lhes são responsáveis:

O ministério queria saber a identidade dos pacientes que tinham estado no dia anterior no consultório, o médico respondeu que as fichas clínicas respectivas continham todos os elementos de identificação, o nome, a idade, o estado civil, a profissão, a morada, (...) em nome do Governo venho agradecer o seu zelo, estou certo de que graças à prontidão com que agiu vamos poder circunscrever e controlar a situação, entretanto faça-nos o favor de permanecer em casa. As palavras finais foram pronunciadas com expressão formalmente cortês, porém não deixavam qualquer dúvida sobre o fato de serem uma ordem. (E.S.C., p.42)

O povo democrático passa a ser, então, povo demográfico e dentro do manicômio, onde foram trancafiados os doentes, instalou-se uma ordem relativa em meio à desordem. Fora, por toda a cidade, à medida que aumentam os casos de cegueira e não havendo mais espaço público para trancafiar a população cega, o caos expande-se.

Conforme o que esclarece Giorgio Agamben sobre o direito romano em *Estado de Exceção*¹¹⁶, o *Tumultus* é a cesura através da qual, do ponto de vista do direito público, se realiza a possibilidade de medidas excepcionais. O tumulto pode designar a desordem que se segue a uma insurreição interna ou a uma guerra civil e no *Iustitium*, que é a suspensão do direito, a consistência do espaço público e do privado é neutralizada. É impossível definir com clareza as conseqüências jurídicas dos atos cometidos durante o *iustitium* para salvar a res pública porque aquele que age não executa nem transgredir, mas inexecuta o direito, trata-se de um *não-lugar* absoluto da lei. Em *Ensaio Sobre a Cegueira* o *não-lugar* da lei concretiza-se no *não-lugar* (Marc Auge) do manicômio pela provisoriabilidade da subsistência nas camaratas e pela redução dos códigos de convivência social a um estado de barbárie, em que será preciso aprender a viver de novo, a construir novos parâmetros para a identidade e a relação.

Por ser a cegueira branca descentralizadora, não privilegiando classes, a babel de indivíduos de naturezas tão distintas que a distância se encarrega de separar no mundo

¹¹⁶ AGAMBEN, G. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci d. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

exterior se instaura no manicômio. A diversidade dos horrores que afligem os homens aí se concentrou, no instinto de sobrevivência, onde as máscaras são empecilhos e o homem revela o que é. Impressão que a mulher do médico simplifica em uma frase: “O mundo está todo aqui dentro.” (E.S.C. p. 102). Primo Levi em *Os afogados e os sobreviventes* já mencionara essa “amostragem média, não selecionada de humanidade”¹¹⁷ no campo de concentração onde era prisioneiro em Auschwitz. Mas esse *não-lugar*, campo concentrado de banimento, não se realiza completamente, nele recompõem-se alguns lugares da normalidade antropológica. Através da memória, faz-se a reconstituição das relações humanas, porém, com outros códigos e regras. Instala-se, então, o Estado de Exceção, espaço anômico onde o que vigora é uma força de lei sem lei que liga e ao mesmo tempo abandona o vivente ao direito, espaço indeterminado entre a ordem jurídica e a vida. Segundo Agamben, o sistema jurídico do ocidente apresenta-se como uma estrutura dupla formada por dois elementos heterogêneos e, no entanto, coordenados: um elemento normativo e jurídico em sentido estrito ou *potestas* e um elemento anômico e metajurídico, a *auctoritas*. O elemento normativo necessita do elemento anômico para poder ser aplicado, mas, por outro lado, a *auctoritas* só pode se afirmar numa relação de validação ou de suspensão da *potestas*. Enquanto estes dois elementos permanecem ligados, mas conceitualmente, temporalmente e subjetivamente distintos, sua dialética, embora fundada sobre uma ficção, pode de algum modo funcionar. Mas quando tendem a coincidir numa só pessoa, quando o estado de exceção em que eles se ligam e se indeterminam torna-se a regra, então o sistema jurídico político transforma-se em uma máquina letal. Este estado hoje atingiu seu máximo desdobramento planetário. O aspecto normativo do direito é impunemente eliminado e contestado por uma violência governamental que ao ignorar no âmbito externo o direito internacional e produzir no âmbito interno um estado de exceção permanente, pretende ainda aplicar o direito. Estado que vai ao paroxismo nos campos de concentração nazista e que José Saramago parafraseou em *Ensaio Sobre a Cegueira*:

¹¹⁷ LEVI, P. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 42.

Estas mesmas palavras (...) foram pronunciadas pelo ministro, que mais tarde precisou o seu pensamento, Queria dizer que tanto poderão ser quarenta dias como quarenta semanas, ou quarenta meses, ou quarenta anos, o que é preciso é que não saiam de lá. (E.S.C. p. 45-46).

Imagem e espelho

Neste romance não há sequer uma referência temporal ou espacial que se permita dizer com segurança em que momento histórico o mundo ficcional deve ser inserido. O estado de suspensão temporal, ou seja, o tempo fora do tempo, os gregos chamavam de *epokhé*. No entanto, esta ausência de marcadores usuais da historicidade, não como imagem dada, mas cujo testemunho é um espelho sem limites espaciais ou temporais, leva o leitor a refletir sobre a história do homem.

Mas o que é espelho em *Ensaio Sobre a Cegueira*, já é imagem dada em *O Mez da Grippe* no tempo e espaço definidos, no resgate do passado para o presente, nas fotos, nos anúncios publicitários, nos textos recortados dos jornais em polifonia pura. Cada imagem isolada possui voz própria, distinta das demais como num jornal com várias seções ou como num grande espaço público. O autor explora o potencial expressivo dos objetos “mudos,” porém legíveis, lingüísticos e constrói seu texto com fragmentos da materialidade irremediável do mundo. Walter Benjamin já declarara que “Uma filosofia que não inclui a possibilidade de vaticínio pela borra de café e não pode explicá-la, não pode ser uma verdadeira filosofia”.¹¹⁸

A escatologia que mal aparece na *escritura gráfica* (Décio Pignatari) de Valêncio Xavier, devido à importância dada pela saúde pública à higiene, pois aqui ainda se tratam de aparências, no romance de José Saramago é o próprio centro porque, ao caírem as máscaras, em escatologias e palavras resumem-se os homens.

¹¹⁸ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar*. Op. Cit. p. 36.

(...) nenhuma imaginação, por muito fértil e criadora que fosse em comparações, imagens e metáforas, poderia descrever com propriedade o estendal de porcaria que por aqui vai (...) estas realidades sujas da vida também têm de ser consideradas em qualquer relato, com a tripa em sossego qualquer um tem idéias, discutir, por exemplo, se existe uma relação directa entre os olhos e os sentimentos, ou se o sentido de responsabilidade é a consequência natural de uma boa visão, mas quando a aflição aperta, quando o corpo se nos demanda de dor e angústia, então é que se vê o animalzinho que somos. (...) Espalhados pelo quintal, gemendo de esforço, sofrendo de um resto de inútil vergonha, fizeram o que tinha de ser feito (...) (E.S.C. p. 133, 242-243)

Giorgio Agamben em *Lo que queda de Auschwitz*¹¹⁹, refere-se ao esboço que Emmanuel Levinas traçou a respeito da vergonha em 1935. Segundo o filósofo, a vergonha se funda na incapacidade de nosso ser de romper consigo mesmo, pois o que a vergonha descobre é a totalidade de nosso ser que se descobre. Envergonhar-se significa, então, para Agamben, estar entregue ao inassumível que não é externo, é de nossa própria intimidade (por exemplo, nossa vida fisiológica). O eu fica desarmado, expropriado, dessubjetivado, todavia, este mesmo ser é também uma extrema e irreduzível presença do eu a si mesmo que se reconhece em uma alteridade inassumível. A vergonha é o duplo movimento da subjetivação e dessubjetivação. Agamben observa que Heidegger compreende a vergonha a partir da repugnância e que, segundo Benjamin, a sensação da repugnância é o medo de ser reconhecido por aquilo que nos produz asco. É aquilo que está próximo ao animal e que teme ser reconhecido por ele. E, ainda, Agamben refere-se ao livro de Kerényi sobre *A religião antiga*, onde declara que a vergonha é passividade e atividade, é ser olhado e olhar. Na reciprocidade de visão ativa e passiva, a *aidòs* é a experiência de assistir ao próprio ser visto e de ser tomado como testemunho do que se olha. Quem sente vergonha se sente oprimido pelo fato de ser sujeito da visão nos dois sentidos opostos: estar submetido e ser soberano.

As personagens de *Ensaio Sobre a Cegueira* foram perdendo a vergonha e a repugnância à medida que perdiam a visão.

¹¹⁹ AGAMBEN, G. *Lo que queda de Auschwitz – El archivo y el testigo*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Editora Pré-Textos, 2000.

E não por vergonha, mas para levar um pouco de dignidade à morte ultrajante da cega das insônias e para sua própria higiene “íntima” e das suas companheiras é que a mulher do médico com dificuldade colheu em um saco plástico a água que fez jorrar de uma velha torneira após serem violentadas pelos cegos malvados:

Quando o médico e o velho da venda preta entraram na camarata com a comida, não viram, não podiam ver, sete mulheres nuas, a cega das insônias estendida na cama, limpa como nunca estivera em toda a sua vida, enquanto outra mulher lavava, uma por uma, as suas companheiras, e depois a si própria.
(E. S. C. p. 181)

E em *O Mez da Grippe* como que a desinfetar a sujeira da alma que é a mesma do corpo, ou talvez, para se libertar do poder biopolítico e, na morte, encontrar a liberdade,

NO QUE DEU A “HYGIENE NAS PRISÕES”

Hontem a tarde, o preso João Baptista Alves dos Santos, que se achava recluso no xadres do Posto Central, tentou contra a existência tomando uma forte dose de creolina, isso por desgostos íntimos...

DIÁRIO DA TARDE¹²⁰

No livro de Saramago, a proliferação de imagens que desencadeia a epidemia de cegueira e de excesso escatológico é a arma do crime fornecida pelo pensamento em depoimento testemunhal. “(...) como se a humanidade, toda ela, tivesse desaparecido, deixando apenas uma luz acesa e um soldado a guardá-la, a ela e a um resto de homens e de mulheres que a não podiam ver” (E. S. C. p. 154).

Já no livro de Valêncio Xavier, a imagem é prova cabal e quase dispensa a retórica no dar-se a ver, em que os mecanismos do objeto falam por si mesmos em equivalências anatômicas de montagem que exploram e se apropriam do acaso heterogêneo. Em *Ensaio Sobre a Cegueira* o lugar antropológico e o não-lugar se concretizam pela palavra. As citações surgem invertidas, como a destituírem-se de caráter absoluto, desprovendo a si mesmas de sentido na inversão metafórica. No esvaziamento do sentido, exhibe-se a cegueira

¹²⁰ *O mez da grippe*. Op. cit. p. 30.

da palavra e, para esse novo padrão de existência, a necessidade de gerar outros comportamentos verbais. Em *Os afogados e os sobreviventes*: “quando se violenta o homem, também se violenta a linguagem”¹²¹ e em *Ensaio Sobre a Cegueira*: “(...) a força e a natureza das circunstâncias influem muito no léxico” (p.220). Referências ao vocabulário circunstancial, os jargões e impropérios usados no *lager* e no manicômio.

O fato de autores circunscreverem na contingência determinadas metáforas sensíveis e inteligíveis seria mero acaso? Ao se pensar no universo do visível e invisível, a decisão é acaso ou escolha entre caminhos *indecidíveis*? O livro de Saramago tem início com a narrativa sobre o olhar autômato do primeiro cego para uma das tantas luzes que devoram a sociedade e que resultou num mal terrível. Aparentemente, esse fato seria como o acaso que “sucede em má hora.”¹²² Mas como o acaso, sendo aquilo que proporciona singularidade à existência, pode ser capturado pela narrativa? Gadamer afirmaria que é pela linguagem. Esta seleciona um repertório de acontecimentos em uma previsão que se apropria da imprevisibilidade ou como privilégio da hermenêutica, tentativa de compreensão do incompreensível. De acordo com Wellbery “sem essa seleção não haveria acontecimentos que pudessem ser concatenados em seqüências narrativas.”¹²³ O “puxar conversa” é o resultado do acaso que se me apresenta como “deixa” da fala do meu interlocutor no interior de um repertório escolhido, sendo a linguagem o reflexo do mundo em que cada um está inserido. Nas palavras de Michel Foucault,

(...) Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimento que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.¹²⁴

¹²¹ Op. cit. p. 85.

¹²² WELLBERY, E. D. *Neo-retórica e desconstrução*. Org. Luiz Costa Lima e Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998, p. 71.

¹²³ Op. cit. p. 72.

¹²⁴ FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996, pp. 8-9.

A singularidade, assim como o encontro com o outro, são traços da contingência, lugar da irrupção do não-sentido. Na narrativa tradicional, em que o acaso não se apresenta, os encontros e situações correspondem às expectativas do visível no paradigma social em que a aparência dita as regras. Porém, o visível pode obscurecer o invisível, Platão já havia descrito o olho como sombreado pelas sobrancelhas. Um exemplo de encontro singular com o outro e da aparente falta de sentido é o do velho da venda preta com a rapariga dos óculos escuros em *Ensaio Sobre a Cegueira*. Esta tinha uma inflamação na vista a preceder a cegueira causada, talvez, pela contingência do gozo.

(...) a rapariga dos óculos escuros contou o que lhe sucedera, Estava no quarto de um hotel, tinha um homem em cima de mim, neste ponto calou-se, sentiu vergonha de dizer o que fazia ali, que vira tudo branco, mas o velho da venda preta perguntou, E viu tudo branco, Sim, respondeu ela, Talvez a sua cegueira não seja como a nossa, disse o velho da venda preta. (E. S. C. p. 130).

Quando a rapariga se atirou na cama do velho, já estava curada da conjuntivite pelo antídoto de uma escolha que não distingue aparência, mas a rapariga ainda não sabia. Ela não sabia porque faltava-lhe a tradução em palavras e, por isso, a sua aparente insensatez, pois o *não-sentido*, como afirma Derrida, é o precedente da linguagem.

Nunca lhe perguntei porque não usava um olho de vidro, em vez de trazer a pala, E para que o queria eu, (...) perguntou o velho da venda preta, É o costume, por causa da estética, além disso é muito mais higiénico, (...) Sim senhor, diga-me então cá como seria hoje se todos os que se encontram agora cegos tivessem perdido, digo materialmente perdido, ambos os olhos, de que lhes serviria andarem agora com dois olhos de vidro, (...) para que queremos a estética, e quanto à higiene, (...) que espécie de higiene poderá haver aqui, Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são, disse o médico (...) (E. S. C. p. 128).

Já em *O Mez da Grippe*, a linguagem contém regras do verbal e do pictórico em imagens que não são adornos ou ilustrações, mas acréscimos. Os fragmentos de fotos

antigas tiradas de velhas revistas, de jornais do início do século, anúncios publicitários, rótulos e embalagens de produtos de limpeza, fotogramas de filmes B, cartuns, gravuras, logotipos, e tudo o mais entrelaçado que possa ser agregado à palavra escrita para lhe aumentar a carga de expressividade é texto sobre texto. Obra híbrida de prosaísmo associado a elementos formais originais, vinculados ao dadaísmo, ao surrealismo, à teoria da montagem de Eisenstein. Diante dessa alternância de linguagem e diversidade de signos, o leitor é forçado a continuamente readaptar a sua percepção.

Também em *Ensaio Sobre a Cegueira*, embora apresente somente regras da gramática verbal, há uma multiplicidade de vozes e discursos intertextuais como recursos que tiram o sujeito do centro, pois o que norteia o romance é a alteridade. Saramago não explicita as causas da epidemia, seria perigoso para a própria narrativa, mas ao sugerir, através da narração das personagens do momento em que cegaram, propicia ao leitor toda uma amplitude de leitura. Ao explicitar, o narrador mataria a linguagem, encerrando-a em sua obra-túmulo com totais direitos autorais. Procedimento que refuta a *especulação* como abertura para uma multilateralidade de sentidos. Uma personagem cegou ao olhar para um semáforo, outra, a consultar livros científicos, outra a olhar um quadro em um museu, e assim sucessivamente. Cada objeto olhado ou circunstância montada em forma alegórica inteligível que culminou na gota de veneno que faltava para desencadear a cegueira, é inevitável objeto de *especulação* por parte do leitor. Em *O Mez da gripe*, a montagem é feita com alegorias sensíveis em reativação visível do passado e da história. O paradigma da obra alegórica, em que um texto é lido através de outro, por muito fragmentária, intermitente ou caótica que possa ser sua relação em imagem-pensamento-imagem, é o palimpsesto. Paradigma refutado pelo antropocentrismo que, paradoxalmente, permite que o homem, ao sentir-se o centro, se perca de si, deixando escapar em suas nuances, o que possui de mais revelador, pois não suportaria ver o horror, o *diabólico* como proliferação descontrolada do sujeito que, em vão, o *simbólico* (do grego *sym-ballein*, lançar juntos)

tenta agarrar. Tentativa de encerrar os reflexos em uma suposta essência, colocando o infinito fora do in-divíduo, não-divisível, uno, único, compacto. O diabo em grego é *diaballein* (colocar separado). Todas as representações do diabo, com seus vários nomes nos contos evangélicos, tratam da divisão do sujeito, o diabo na pluralidade, remetendo à idéia de que tudo o que tem a ver com a separação é ligado ao diabólico, ao medo da dispersão da identidade, enquanto que aquilo que une, está ligado ao simbólico, aquilo que junta, o ato sagrado ou mesmo a idéia platônica da essência do homem. Uma antiga superstição aconselha que não se olhe ao espelho após a meia-noite, pois correria-se o risco de dar de cara com o diabo. Ora, o espelho é o lugar próprio do *diabólico*, superfície em que se instala a divisão do sujeito, onde, ao buscar-se o essencial, encontra-se somente o *especulativo*. Hans-Georg Gadamer¹²⁵ postula o que seria o homem *especulativo* em imagem análoga àquilo que acontece em um espelho. Refletir-se a si mesmo, é para ele uma espécie de suplantação contínua, algo que se reflete em outra coisa. “A imagem refletida está unida ao aspecto do original através do centro que é o observador.”¹²⁶ Não há um ser para si, é como uma aparição que não é ela mesma. É como uma duplicação que não é mais que a existência de um só. O verdadeiro mistério do reflexo é justamente o caráter inacessível da imagem, o caráter da pura reprodução. O *especulativo* é igual ao reflexo, o contrário do dogmatismo, que não se entrega a uma determinação fixa.

¹²⁵ GADAMER, H-G. *Verdad y método I – Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1996.

¹²⁶ *Verdad y método*. Op. cit. pp. 557-558.

Vontade de saber: experiência erótica

A excessiva “vontade de verdade” (WELLBERY) da narrativa, como desejo de poder, tenta excluir os reflexos, a co-autoria dos leitores que, no limite da especulação, procuram colocar em questão esta “vontade de verdade.”

Esta “vontade de verdade” vemos transformada em “vontade de saber” tanto em *O Mez da Grippe* como em *Ensaio Sobre a Cegueira*. Agostinho, referido por Agamben, em uma passagem do *De Trinitate*,¹²⁷ ao meditar sobre uma palavra morta, supõe que alguém ao ouvir o som de um signo desconhecido, desejará conhecê-lo. Mas, para isso, é necessário que ele saiba que o som que ouviu não é uma voz vazia, mas um som significativo.

(...) Ora, não se conhece perfeitamente som algum se não se sabe de que coisa é signo. Aquele que com zelo ardente procura saber e, aceso pelo desejo, persevera, pode-se dizer que não tenha amor? Que ama, portanto? Certamente não é possível amar algo que não é conhecido. (...) Dir-se-á então que ama nelas o saber que significam algo?¹²⁸

Esta experiência do desconhecido entre signo e significado é, para Agostinho, a experiência amorosa como vontade de saber. A intenção de significar não corresponde à lógica, mas ao desejo de saber. Podemos ver este desejo de saber alegorizado no poema erótico que trata de um estupro permeando toda a narrativa em *O Mez da Grippe*. O saber como convicção do autor a perpassar o material, um desejo que não se realiza reciprocamente pelo doar-se dos objetos que, embora pareçam imóveis no mundo ou nas páginas de um livro como verdades absolutas ou fatos inegáveis, deve ser arrancado à força. Para Benjamin, a convicção em relação à filosofia deve ser como “o que é o óleo para as máquinas; ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo de máquina. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer.”¹²⁹ Em *Ensaio Sobre a*

¹²⁷ Da Trindade

¹²⁸ AGAMBEN, G. *A linguagem e a morte – Um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 54.

¹²⁹ *Dialética do olhar*. Op. cit. p. 40.

Cegueira, longe de apontar soluções, a narrativa também suscita no leitor e no próprio escritor esse desejo de um saber como objeto que não se dá pacificamente. Muito embora o romance revele-se, ao final, detentor de um discurso moralizante, já que se trata de uma fábula cuja moral é fazer ver a quem tem olhos, nenhum modelo é fornecido para que se atinja esse fim. Percurso que o leitor há de percorrer sozinho na errância do caminho.

O oftalmologista de *Ensaio Sobre a Cegueira* cegou pela vontade de verdade da ciência, que vê apenas fenômenos externos, sem olhar diretamente para o interior do observado. Olhar excessivamente o fora embaça a visão interior.

(...) o médico o tomou por um braço e foi instalá-lo por trás de um aparelho que alguém com imaginação poderia ver como um novo modelo de confessional, em que os olhos tivessem substituído as palavras, com o confessor a olhar diretamente para a alma do pecador. (p. 23)

Porém, o olhar do observador através do aparelho que poderia proporcionar tal visão, apenas resbalou sobre a superfície do observado, baseando-se apenas nos dados empíricos da natureza, concebidos por um discurso a-retórico, que de acordo com Bacon seriam “o verdadeiro fim, alcance ou ofício do conhecimento.”¹³⁰ Ora, os instrumentos científicos são apenas instrumentos de visão, não de persuasão, por isso o discurso científico é a-retórico. Wellbery enfatiza que esse discurso critica severamente a doutrina e a prática da retórica, ganhando força de voz em Descartes, seguidor da trajetória de Galileu que não só abomina, classificando como inúteis e vazios os discursos retóricos, mas também o ensino da poesia, cuja propriedade imaginativa habitaria apenas a interioridade do sujeito. O cogito cartesiano com a lógica implacável da certeza gera o “sujeito impessoal ou abstrato da ciência.”¹³¹ Por isso, o médico não pôde diagnosticar a cegueira do paciente, pois a linguagem científica é insuficiente.

¹³⁰ *Neo-retórica e desconstrução*. Op. cit. p. 15

¹³¹ Op. cit. p. 19.

A ciência moderna, como constata Gadamer¹³², renunciou àquilo que os gregos chamavam de *theoria*, a atitude de contemplar e saber que acolhe o mundo. Seu saber é dominador, ela investiga o que é, não sendo ela própria o que ela investiga. A teoria moderna é apenas instrumento destruidor de teorias precedentes. Ela só exige de antemão uma validade relativa e provisória, até que uma experiência mais avançada ensine algo melhor. A *theoria* antiga, ao contrário, é “a forma mais elevada de ser homem.”¹³³

Valor de uso da metáfora

O lance de dados a cujo jogo a ciência não se permite, nas narrativas de Xavier e Saramago, entre tantas modalidades, acontece principalmente, na escolha da metáfora da visão que em *Ensaio Sobre a Cegueira* é metáfora inteligível, a visão interior que deve ser apontada para o exterior e em *O Mez da Grippe* trata-se da metáfora sensível, a visão exterior direcionada para o interior. Figura que tem sua significação deslocada por similaridade e que os autores ampliaram para a alegoria. Não somente a metáfora, mas o sentido foi também selecionado, pois os outros, bem poderiam ilustrar por metonímia (cuja significação é deslocada por contigüidade) a violenta reificação do homem no mundo moderno. Foucault¹³⁴ argumenta que além do autor, os discursos, eles mesmos, exercem seu controle submetendo-se a uma outra dimensão de si: a do acontecimento e do acaso. Estas duas narrativas apoderam-se de metáforas gastas, mortas e transformam-nas em “metáforas vivas” que despertam a visão mais vasta. Paul Ricouer declara que “O golpe de mestre é entrar no metafórico não pela porta do nascimento, mas pela porta da morte.”¹³⁵ Na narrativa de Saramago as metáforas de provérbios são as mais usadas, mas este valor de

¹³² Op. cit.

¹³³ Op. cit. p. 586.

¹³⁴ Op. cit.

¹³⁵ RICOUER, P. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 439.

desgaste, segundo Derrida,¹³⁶ é o valor de uso; usura aqui, não como desgaste, mas economicamente, como plusvalia, capitalização, utilidade. Paul de Man¹³⁷ já afirmara que toda linguagem é constituída de tropos, que eles são a verdadeira natureza da linguagem. Ele diz que “O tropo não é uma forma derivada, marginal ou aberratória da linguagem, mas o paradigma lingüístico por excelência.”¹³⁸ Todavia, tais metáforas, que para Nietzsche¹³⁹ são a natureza mais própria das palavras, resultam de escolhas, sobretudo do escritor e, segundo o que Foucault observa,

(...) será a partir de uma nova posição do autor que recortará, em tudo o que poderia ter dito, em tudo o que diz todos os dias, a todo momento, o perfil ainda trêmulo de sua obra. (...) O princípio do autor limita (...) o acaso pelo jogo de uma identidade que tem a forma da individualidade e do eu.¹⁴⁰

Temos sempre a impressão que a linguagem forma-se às cegas, contudo, há uma intencionalidade, embora esta possa ser insondável até por quem as profere. Derrida¹⁴¹ explica que a metáfora, matéria própria da linguagem, passa por uma cadeia invisível, abrindo a “errância do semântico”, ela é “eclipse da elipse”, sendo o sol, *heliotropo*, o pai de todas as figuras, “gira-se,” “esconde-se” e tudo se volta para ele. Ele aparece para desaparecer. “Está aí, mas como fonte invisível da luz, numa espécie de eclipse insistente, mais que essencial, produzindo a essência – ser e aparecer - do que é.”¹⁴² Talvez seja por esse jogo do mostra e esconde do *heliotropo* que a metáfora nunca se satura. O sol cega quando a vista nele se detém e, se insistimos, talvez encontremos a metáfora única, que para Derrida, é o sonho da filosofia, mas então, já não haveria mais palavras.

¹³⁶ DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

¹³⁷ DE MAN, P. *Alegorias da leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

¹³⁸ Op. cit. p. 127.

¹³⁹ NIETZSCHE, F. *Da retórica*. Trad. Tito Cardoso e Cunha. Lisboa: Veja, 1999.

¹⁴⁰ Op. cit. p. 29.

¹⁴¹ Op. cit.

¹⁴² PLATÃO apud DERRIDA. *Margens da filosofia*. Op. cit. p. 283.

Seria como encarar a Gorgona, essa horrível cabeça feminina emaranhada de serpentes (paradigma que Agamben já descrevera para falar da visão dos muçulmanos nos *largers* em *Lo que Queda de Auschwitz*), cuja visão produzia a morte e que Perseu teve que cortar com a ajuda de Atena, sem olhá-la. Ver a metáfora única, o sol, a gorgona, é afrontar-se com o paradoxo da inelutável, mas impossível visão. Por isso, há na escritura de Saramago, a centralidade da metáfora do olho que cega por olhar excessivamente o sol artificial do “progresso”. Sua própria escritura já é o sol, a gorgona, que para tantos leitores, segundo depoimentos, de impossível visão. Se o romance provoca a revolta no leitor ante à atrocidade das atitudes dos cegos das outras camaratas, cada qual, envolvido com sua própria subsistência, fazendo uso da pouca comida que havia como instrumento de poder, também leva à reflexão de que essas torpezas na ficção, são as que disfarçamos no dia-a-dia de homens civilizados.

Ainda, de acordo com Derrida, o sol visível e o sol inteligível são paradigmas do sensível e da má metáfora. Implicam na passagem do físico para o metafísico. O tropo metafórico implica sempre um núcleo sensível. Mas a melhor metáfora nunca é absolutamente boa, senão, não seria uma metáfora. Em *O Mez da Grippe* a metáfora sensível já se apresenta como núcleo, como suplemento no inteligível tátil dos recortes de jornais, revistas e fotografias. Em *Ensaio Sobre a Cegueira*, o inteligível é núcleo, mas como suplemento do visível que já é sempre tátil.

Se o sol é metafórico já, sempre não é de modo algum natural. E já, sempre um lustre, dir-se-ia uma construção artificial se pudesse ainda acreditar nesta significação quando a natureza desapareceu. Porque, se o sol não é de fato natural, que restará de natural na natureza? O mais natural da natureza comporta em si o que sai de si; compõe com a luz “artificial”, eclipsa-se, foi sempre outro, ele próprio: o pai, a semente, o fogo, o olho, o ovo, etc., isto é, tantas outras coisas ainda, fornecendo por acréscimo a medida das boas e das más metáforas, das claras e das obscuras.¹⁴³

¹⁴³ *Margens da filosofia* Op. cit. p. 292.

Do que depende então, a metáfora, para que ela seja boa ou má? E do que dependem os aparatos tecnológicos para que proporcionem benefício ou privação ao homem? Tomo aqui como resposta o que Fontanier citado por Derrida¹⁴⁴ chama de *metáforas-catacreses* que, na sua concepção, é o mais pesado alcance filosófico. A catacrese está entre o sentido primitivo e o figurado produzindo uma nova espécie de sentido próprio, cuja posição intermediária tende a escapar à oposição do primitivo e do figurado, introduzindo entre eles o “meio.” No que corresponde à física, o corpo vivo é tomado como exemplo nominal. No que corresponde à moral, a luz é o único exemplo escolhido: luz para a claridade do espírito, para a inteligência ou para o esclarecimento; cegueira, para o distúrbio e o obscurecimento da razão. Originalmente, a palavra luz foi criada para a luz do dia, mas a razão é como a luz que está para a alma, assim como a chama do dia está para o físico. Sendo assim, tanto a metáfora, a criação inteligível, como a tecnologia, a criação visível, dependem, para beneficiar ou privar, unicamente da luz ou da cegueira, veículos cujos sentidos são ambíguos no livro de Saramago em que um pode ser sinônimo do outro e que pode conduzir o homem tanto à condição de humano, como à condição de animal. Mas onde termina um e começa o outro? Pode o homem ultrapassar o limite do humano e tornar-se animal ou ele chega aos seus confins, tornando cada vez mais tênue a linha que faz a cisão entre ambos? Talvez, como na catacrese, haja já, uma nova espécie intermediária, nem homem nem animal, mas aquilo que “não tem nome”, (E.S.C. 262) como definiu a rapariga dos óculos escuros.

No caso em exame parece ter tido uma influência decisiva a acção pedagógica da cega do fundo da camarata, aquela que está casada com o oftalmologista, tanto ela se tem cansado a dizer-nos, Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais, tantas vezes o repetiu, que o resto da camarata acabou por transformar em máxima, em sentença, em doutrina, em regra de vida, aquelas palavras, no fundo simples e elementares. (E. S. C. p. 119).

¹⁴⁴Op. Cit.

Por obra desta constatação, Saramago, não sem propósito, em um processo de “despersonificação,” supprime os nomes de suas personagens, metaforizando-os a partir da identidade e o nome, ao que tudo indica, aparenta ser o sentido mais literal do ser. (Agamben menciona em *Lo que queda de Auschwitz*, o paradoxo do vivente-falante: o eu dotado de um nome, mas privado de um pseudônimo, porém, todo nome próprio, enquanto nomeia a um vivente, algo não-linguístico, é sempre um pseudônimo de grau zero). As personagens são identificadas pelas profissões, relações de parentesco ou traços físicos marcantes. Ao assumirem que os nomes são desnecessários ao seu relacionamento no manicômio, as personagens deixam implícita a trajetória que terão que seguir na descoberta dolorosa do eu e do outro.

No grego moderno, *metaphorikos* é aquilo que concerne aos meios de transporte e, Derrida, em *La Retirada de la Metáfora*, situa-nos como passageiros compreendidos e transportados por metáforas. Contudo, segundo ele, não é simplesmente metafórico dizer que habitamos ou circulamos na metáfora. Consiste no sujeito dos enunciados que se diz e embarca em um veículo que o compreende, o leva no mesmo momento em que o chamado sujeito crê que o designa, o orienta, o governa “como um piloto em seu navio.” (p. 36) Porém, este termo também é metafórico e com tal proposição, o filósofo se diz indo à deriva. O homem não é nem metafórico, nem a-metafórico, é, pois, seu habitante ou passageiro. Isto que somos e que não tem nome, Derrida chama “figura” e, como ele afirma, não há como tratar do ser ou da metáfora sem que se recorra a ela e vai-se de veículo em veículo em uma “automobilidade” irrefreável. Por isso a metáfora é intratável.

Figuras

Em *Lo que queda de Auschwitz*, Agamben menciona a visão difícil de suportar dos milhares de cadáveres nus amontoados e que nem os integrantes das SS conseguiam

nomear, mas ordenavam que em nenhum caso fossem chamados de cadáveres ou corpos, mas *Figuren*, figuras. Quando o cão bebe as lágrimas da mulher do médico e esta só pode consolar-se com ele em *Ensaio Sobre a Cegueira*, ambos identificam-se no silêncio que é próprio do animal e estende-se ao homem diante do horror. Mas ali, o humano e o animal são “figuras” que se confundem.

Nenhum cão reconhece outro cão ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar. (E.S.C. p. 64)

Mas se é verdade que o silêncio é o ponto em que a distinção se anula, nas palavras situa-se a diferença porque elas carregam a antecipação da possibilidade da morte. “O animal, o somente-vivente, não morre, cessa de viver.”¹⁴⁵

As palavras são assim, disfarçam muito, vão se juntando umas com as outras, parecem que não sabem aonde querem ir, e de repente, por causa de duas ou três, ou quatro que de repente saem, simples em si mesmas, um pronome pessoal, um advérbio, um verbo, um adjetivo, e aí temos a comoção a subir irresistível à superfície da pele e dos olhos, a estalar a compostura dos sentimentos. (E.S.C. p. 267)

Em *A Linguagem e a Morte*, Giorgio Agamben¹⁴⁶, ao evocar o estatuto privilegiado do pronome no pensamento medieval e moderno, constata que em relação ao nome, que designa uma substância determinada, o pronome significa a pura essência em si. A lógica e a teologia transcendental identificam-no como transcendentais porque não têm acima de si nenhum gênero a partir do qual possam ser definidos. É a parte do discurso em que se efetua a passagem do significar ao mostrar.

(...) o pronome *eu* ou *tu* ou *ele* ou outro que seja, apreende algo permanente, porém não como algo distinto ou determinado, nem sob determinada apreensão, mas como o que é determinável, distinguível ou especificável através de outro [elemento] qualquer, mediante, porém, demonstração ou relação, são vazios e inúteis, não porque não subsistiram em sua espécie, mas porque, sem demonstração e relação, nada suporiam de certo e determinado.¹⁴⁷

¹⁴⁵ AGAMBEN, G. *A linguagem e a morte*. Op. cit. p. 13.

¹⁴⁶ Op. cit.

¹⁴⁷ THUROT apud AGAMBEN. Op. cit. p. 152.

O pronome é em si “insignificável” e “indefinível” e por meio de um ato de indicação torna-se “significável” e “determinável.” Deixa-se definir apenas por meio da referência à instância de discurso que o contém. De vazio, torna-se pleno assim que o locutor o assume em uma instância de discurso. Tem por finalidade converter a linguagem em discurso e possibilitar a passagem da língua à fala. Porém, o alerta de Benveniste, citado por Agamben, é sobre a *enunciação*, cuja relação existencial é com a palavra “eu,” a *enunciação* é o próprio ato de produzir um enunciado, não o texto do enunciado, refere-se não ao dito, mas ao dizível, inscreve-se no limiar do dentro e do fora.

Os pronomes e os outros indicadores da enunciação indicam, pois, que a linguagem tem lugar. O ser é então enunciação. E a voz, não é meramente o som emitido pelo aparelho fonador, da mesma forma que o Eu, o locutor, não é meramente o ser psicossomático que emite o som. A voz é aquilo que deve ser suprimido para que o discurso tenha lugar. “O ter lugar da linguagem entre o suprimir-se da voz e o evento de significado é a outra Voz (...) da linguagem humana.”¹⁴⁸ (que o filósofo escreve com letra maiúscula para distingui-la da voz como simples som.) É o que identifica a *enunciação* e a instância de discurso, é a pura intenção de significar, o puro querer dizer. Ela submerge para que o ser e a linguagem tenham lugar. É a “comissura invisível que é mais forte do que a visível porque constitui a própria íntima pulsação vital de cada existente.”¹⁴⁹

Testemunho

No não-lugar da Voz encontra-se o que Agamben postula como *testemunho*, justamente neste ponto de cisão entre vivente e linguagem, não-humano e humano em que o eu fica suspenso. Aí não está a escritura e sim o *testemunho* que se dá como contingência,

¹⁴⁸ *A linguagem e a morte*. Op. cit. p. 56.

¹⁴⁹ Op. cit. p. 116.

como possibilidade de falar na impossibilidade da palavra dando-se à prova em um sujeito. A possibilidade (poder ser) e a contingência (poder não ser) são operadores da subjetivação. Para Agamben, o gesto do autor, por excelência, é o de testemunhar, colocar-se em relação com a própria língua na situação dos que já a perderam. Então, o autor e o incapaz, o criador e sua matéria são inseparáveis e a sua unidade-diferença constitui o testemunho. Se todo ato de criação implica matéria informe ou ser incompleto que se trata de aperfeiçoar, então, todo autor é desde sempre co-autor, numa cadeia suplementar onde não se pode furtar o leitor. Eis porque não pode haver titularidade de *testemunho*.

Neste romance lusitano, até mesmo no que se refere à narração, ela permanece no anonimato, têm-se apenas pressuposições a respeito de quem narra. Sabe-se unicamente que é um dos que estavam reclusos no manicômio, conforme abordagem no primeiro capítulo deste “sobre-ensaio”¹⁵⁰. Desconfia-se de que seja o cego da voz desconhecida no seguinte indício:

Estes cegos, se não lhes acudirmos, não tardarão a transformar-se em animais, pior ainda, em animais cegos. Não o disse a voz desconhecida, aquela que falou dos quadros e das imagens do mundo, está a dizê-lo, por outras palavras, noite alta, a mulher do médico (E. S. C. p. 134).

Com essa consciência e não sem auto-ironia é que o narrador de *Ensaio Sobre a Cegueira*, inclui na narrativa a si e ao leitor, mas como onividentes, pois talvez tenha sido essa a causa de sua cegueira, por considerar-se vidente universal, cegou ao olhar “as imagens do mundo”, a totalidade, a cegueira humana de todos os tempos.

O silêncio desaparecera, gritavam os de fora, começaram os de dentro a gritar, provavelmente ninguém o terá notado até hoje, como são absolutamente terríveis os gritos dos cegos, parecem eles que estão a gritar sem saberem porquê, queremos dizer-lhes que se calem e logo acabamos nós a gritar também, só nos falta sermos cegos (E. S. C. p.200).

¹⁵⁰ Cf. capítulo I. p. 24.

Assim, ironicamente, o narrador toma a palavra e reorganiza a fala do velho da venda preta, substituindo-a pela escrita num jogo especular, pois este, cego de um olho só, via tanto o interior como o exterior apenas parcialmente.

O relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada no sentido da valorização da informação pelo uso de um correcto e adequado vocabulário. É motivo desta alteração, não prevista antes, a expressão sob controlo, nada vernácula, empregada pelo narrador, a qual por pouco o ia desqualificando como relator complementar, importante, sem dúvida, pois sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior, como relator complementar, dizíamos, destes extraordinários acontecimentos, quando se sabe que a descrição de quaisquer factos só tem a ganhar com o rigor e a propriedade dos termos usados. (E.S.C. p. 122-123)

E a fuga de espelhos continua quando a mulher do médico, a mulher do primeiro cego e este, ao voltarem à sua casa, encontram-na habitada por um escritor cego. Ele diz estar escrevendo sobre a epidemia, sendo guiado apenas pelo tato das mãos sobre a depressão que a esferográfica marca no papel.

O senhor é escritor, tem, como disse há pouco, obrigação de conhecer as palavras, portanto sabe que os adjectivos não nos servem de nada, se uma pessoa mata outra, por exemplo, seria melhor enunciá-lo assim, simplesmente, e confiar que o horror do acto, só por si, fosse tão chocante que nos dispensasse de dizer que foi horrível, Quer dizer que temos palavras a mais, Quero dizer que temos sentimentos a menos, Ou temo-los, mas deixamos de usar as palavras que os expressam, E portanto perdemo-los (...) (E.S.C. p. 277)

No direito romano, conforme o que diz Agamben, em *Lo que queda de Auschwitz*, há duas palavras para referir-se à testemunha: *testis*, aquele que tinha assistido a um pleito entre duas pessoas e por isso podia prestar testemunho confiável porque não tinha interesse, e *superstes*, o que tinha vivido uma situação e tinha sobrevivido a ponto de testemunhar, mas era um testemunho menos confiável. Assim, nos vários espelhos sucessivos, na ficção precedendo a ficção, onde a experiência pessoal é filtrada através do jogo entre autor real, autor fictício e personagem (tanto a mulher do médico, guia de cegos, quanto o autor fictício são *superstes*, sobreviventes) Saramago chega ao âmago do paradoxo do testemunho. Deixa implícita a impossibilidade de legitimar o que vai ser contado, ou seja, a impossibilidade de testemunhar, pois em uma situação extrema o sujeito se apaga, seu

habitante é o nada. Diante do horror, no lugar de Deus fica ausência e na tentativa de segurar um saber que foge, o autor (em latim *auctor* significa o que intervém no ato de um menor ou do que não tem capacidade de realizar um ato juridicamente válido) reveza, a cada vez, a testemunha, reativando a consciência impossibilitada de dar conta da realidade. Talvez, em relação à questão da representação do horror que não encontra em nada uma semelhança, se possa, a exemplo da pulsão escópica na psicanálise, dizer que o que falta não são palavras, mas demanda, por isso o *superstes* não pode testemunhar.

Já Valêncio Xavier apresenta seu recorte da história em uma combinação de testemunhos da oralidade e da arqueologia. O escritor, em trabalho semelhante ao do historiador e do juiz, teve que escolher objetos, sinais, rastros de um paradigma indiciário. O historiador e o juiz são capazes de chegar à verdade, mas qual é a verdade? Qual o papel da mentira? A partir de uma reconstrução histórica entre o ficcional e o verdadeiro, Xavier faz leitura pelo avesso, a contrapelo, para fugir à verdade oficial e procurá-la na dispersão e na memória. As categorias morais do verdadeiro e do falso são relativizadas em *O Mez da Grippe*, onde o lugar ambíguo do testemunho, que é quase sinônimo de memória, se apresenta ainda mais ambíguo.

Na virada do século XX, as ruínas, os restos da história são apagados com o intuito de recuperar a sociedade atrelada ao passado. O culto ao progresso acelerou a modernização, como vacina que apaga a doença e cujo efeito colateral é a perda progressiva da memória e a fuga do tempo a desmanchar tudo no ar. Mas o presente só pode ser fundado a partir de uma recuperação do passado, mesmo arbitrária. Lembremos *o anjo da história* de Benjamin e a *genealogia* de Nietzsche. Valêncio Xavier tal qual um colecionador de objetos heterogêneos, ficcionaliza a história, cava a memória esquecida, construindo não o monumental, mas o provisório. A partir da genealogia reconstrói uma história plural, não seqüencial, coerente ou homogênea, para descobrir uma parcela da verdade, pois como falou Benjamin, o tempo é concreto e pode ser apropriado.

É, então, na tentativa de dizer o inaudito, sem correr o risco de ir à deriva ao sabor da contingência da metáfora, que o escritor toma o leme da palavra, pela necessidade de falar, como força de lei testemunhal. Só através do resgate da língua como “puro querer dizer,” a nomear os objetos do mundo como se fossem linguagem e da política como “meio sem fim,” é possível desmascarar a retórica da lei, da autoridade e do poder que abandonam a humanidade cega no meio da vida.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **A Linguagem e a Morte** – Um seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **Lo que Queda de Auschwitz – El archivo y el testigo**. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Editora Pre-Textos, 2000.

_____. **Estado de Exceção**. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **“Bataille e o paradoxo da soberania” Outra travessia**, n.5, Florianópolis, 2. sem., 2005.

_____. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBUQUERQUE, Paulo Germano Barroso de. **Mulheres claricianas: imagens amorosas**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

ANDRADE, Ana Luiza. **Outros perfis de Gilberto Freyre: voltas duras/ dóceis ao cotidiano dos brasileiros**. São Paulo: Nankin, 2007.

APOLLINAIRE, Guillaume. “Os pintores cubistas” In, **Chipp, Herschel – Teorias da arte moderna**. Trad. Waltencir Dutra et. Al., São Paulo: Martins Fontes, 1988.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável – cinema e pintura**. Trad. Eloísa Araújo Vieira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Trad. Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. **História do olho**. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____ **Documents**. Trad. esp. Caracas, Monte Ávila, 1969.

_____ **Teoria da religião**. Trad. Sérgio Góes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Trad. Anamaria Skinner, Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura/documentos de barbárie: O caráter destrutivo**. São Paulo: Edupe, 1926.

_____ **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____ **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. Márcio Seligmann-silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BRADBURY, M. McFARLANE, J. “O nome e a natureza do modernismo”, In: **Modernismo: guia geral**. Org. Bradbury e MacFarlane. Trad. Denise Bottimann, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte/Chapecó: UFMG/Argos, 2002.

_____ **”Estética e anestética”: O “ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin” reconsiderado**”. Trad. Rafael Azize. In: **Travessia**, no 33. Florianópolis: UFSC, ago-dez. 1996.

_____ **”Imaginando o capital” in Walter Benjamin, escritor revolucionário**. Trad. M. López Seoane. Buenos Aires, Interzona, 2005.

_____ **Walter Benjamin, escritor revolucionário**. Trad. Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona Editora, 2005.

BURKE, Edimund. **“Investigação filosófica sobre nossas origens do belo e do sublime”**. Campinas: Papirus/ UNICAMP, 1993. In: A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. Oxford: Oxford University Press

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CACCIARI, Massimo. **‘El huésped ingrato’** in JARAUTA, Francisco (ed.) – Otra mirada sobre la época, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores/Yerba, 1994.

CAILLOIS, Roger. **“A guerra cortês”** in *Anhembi*, n.31, jun. 1953.

_____ **‘Estrutura e classificação dos jogos’**, *Anhembi*, n. 72, São Paulo, nov. 1956.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainard, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Flávio de. **Os ossos do mundo**. São Paulo: Antiqua, 2005.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo, In: **O olhar**. Org. Adauto Novaes, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CONDILLAC, Étienne de. **Tratado das sensações**. Trad. Denise Bottman. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: **O cinema e a invenção da vida moderna**. Org. Charney e Schwartz. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

CRIPPA, Giulia. O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v.11, n. 1, 2003.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **O que é a filosofia**. Trad. Bento Prado Júnior e Alberto A. Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____ **Pintura – el concepto de diagrama**. Trad. Equipe editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2007.

DE MAN, Paul. **Alegorias da leitura**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____ **O ponto de vista da cegueira – Ensaio sobre a retórica da crítica contemporânea**. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo – Uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

_____. **Margens da filosofia.** Trad. Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Trad. Paulo Neves, São Paulo: Ed. 34, 2000.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do Pós-Modernismo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

EINSTEIN, Carl. **La escultura negra y otros escritos.** Barcelona: Gil y Gaya, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Trad. do autor, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Trad. Elisa Monteiro, In: **Ditos & EscritosII.** Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. **Nietzsche, Freud e Marx.** Trad. Carlos Rincón. Buenos Aires: El cielo por asalto, s/d.

_____. **História da sexualidadeI – A vontade se saber.** Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Graal, 1996.

_____. **Em defesa da sociedade.** Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdad y métodoI – Fundamentos de una hermenéutica filosófica.** Salamanca: Ediciones Sígueme, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Lembrar, escrever, esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

GUATTARI, Félix. **As três ecosofias.** Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papyrus, 1990.

JACQUES DE MORAES, M. Georges Bataille e as formações do abjeto, In: **Outra travessia** no 5. Florianópolis: UFSC, 2º Semestre, 2005.

JÜNGER, Ernst. **Radiaciones I-II. Diários de la segunda guerra mundial**. Trad. A. Sánchez Pascual. Barcelona, Tusquets, 2005.

KAPLAN, E. Ann. **O mal-estar no Pós-Modernismo: Teorias e práticas**. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

KRAUSS, Rosalind E. **El inconsciente óptico**. Trad. Miguel Esteban Cloquell, Madrid: Tecnos, 1997.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar., 1999.

_____ **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACOUÉ-LABARTE, Philippe e Luc-Nancy, Jean. **O mito nazista**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LECUONA, Maria Laura. **Ficciones sobre ciegos**. Buenos Aires: Tiflolibros, 2006.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LEVINAS Emmanuel. **Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo**. Trad Ricardo Ibarlucía e Beatriz Horrac. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica S.A., 2001.

LYOTAR, Jean-François. **O Pós-Moderno**. Trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

MCLEAN, Adam. **A deusa tríplice**. Trad. Adail Ubirajara Sobral, São Paulo: Cultrix, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Reginaldo Di Piero, Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

MITCHELL, Juliet. **Psicanálise e feminismo**. Trad. Ricardo Britto Rocha. Belo Horizonte: Interlivros, 1979.

MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

NANCY, Jean-Luc. **La representación prohibida**. Trad. Margarita Martinez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

NASIO, Juan-Davi. **O olhar em psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

NEUMANN, Erich. **A grande mãe** – um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. Trad. Fernando Pedroza de Mattos e Maria Sílvia Mourão Netto, São Paulo: Cultrix, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. Trad. Joaquim José de Faria. São Paulo: Centauro, 2004.

_____. **El libro Del filósofo**. Madrid: Taurus, 2000.

_____. **Da retórica**. Trad. Tito Cardoso e Cunha. Lisboa: Veja, 1999.

NOVAES, Aduino et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ORTEGA Y GASSET, José. **Adão no paraíso e outros ensaios de estética** Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2002.

PERNIOLA, Mario. **A estética do século XX**. Trad. Tereza Antunes Cardoso. Lisboa, Ed. Estampa, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Org. EXO experimental. Trad. Mônica Costa Netto. Ed. 34, 2005.

_____. Existe uma estética deleuzeana? Trad. Ana Lúcia Oliveira, In: **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Org. Eric Alliez, São Paulo: Ed. 34, 2000.

RICOUER, Paul. **A metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SÁBATO, Ernest. **Informe sobre ciegos**. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe, 1995.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SEBALD, W. J. **Sobre la historia natural de la destrucción**. Trad. M. Saenz, Barcelona: Anagrama, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: **Leituras do ciclo**. Org. Ana Luiza Andrade, Maria Lucia de Barros Camargo, Raul Antelo. Florianópolis: ABRALIC: Chapecó: Grifos, 1999.

TAKAHASHI, Fabiana. Ensayo sobre la ceguera: el otro en la posmodernidad. In: **Apuntes saramaguianos II: un acercamiento al lector**. Editor: Miguel Koleff. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba, 2005.

WAINERMAN, Luis. **Sábato y el misterio de los ciegos**. Buenos Aires: Ediciones Castañeda, 1978.

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Ed. 34, 2000.

WELLBERY, E. David. **Neo-retórica e desconstrução**. Org. Luiz Costa Lima e Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

VALÉRY, Paul. **O senhor teste**. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio d'Água, 1985.

VIGARELLO, Georges. **O limpo e o sujo: uma história de higiene corporal**. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VYGOTSKY, Lev Semenovitch. **Psicologia da arte**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

XAVIER, Valêncio. **O mez da gripe – E outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.